L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 9 F
FEVRIER 1978
N° 245

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	**F. 65**	**F. 80**
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	**F. 85**	**F. 100**
Abonnement de soutien		**F. 120**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F. 9**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

(*) C'est à **M. Musson,** 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

DIRECTION :
E.G.P.: 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

35ème Année No 245

FEVRIER 1978

PORTRAIT D'UNE DAME JOUANT DE LA VIELLE

(Châalis) (2)

Fort ancien, d'origine orientale, la vielle (ou viele) pénétra en Europe au cours du Moyen-Age, elle fut pratiquée du XIIIème au XVème siècle.

Jusque vers le XIIIème siècle, elle connut diverses formes et se stabilisa. Le dos et la table étaient largement bombés, les éclisses assez semblables à celles de la guitare; elle comporte cinq cordes. La vielle se joue avec un archet, s'appuyant sur l'épaule, mais, ainsi que l'indique la gravure, on la tient entre les genoux comme la viole de gambe. A quoi servait-elle ? Essentiellement, à accompagner les ménestrels, elle permettait l'improvisation pour soutenir un chant ou un récit. Elle s'apparente au Tanbur, sorte de luth d'origine arabe, au Ramantcheh, instrument à cordes iranien.

Cette vielle ne doit pas être confondue avec la vielle à roue datant du XIIIème siècle, instrument populaire bien connue dans nos provinces, surtout du centre de la France. Cet instrument, populaire, à cordes frottées et à clavier animé par une roue à manivelle, une corde, le bourdon faisant entendre une basse continue servant d'accompagnement à un Air. La vielle fut pratiquée pendant des siècles, puis elle tomba en désuétude il semble qu'elle provoque actuellement un certain renouveau, bien difficile à satisfaire de la quasi impossibilité d'en trouver.

Il est intéressant de se souvenir que cet instrument attira l'attention : Hayden, Mozart, Corette et bien d'autres lui porteront intérêt.

A.M.

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée. **L'Education Musicale,** « Supplément iconographique ». Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

(2) Cliché Bulloz

SOMMAIRE

L'EDUCATION MUSICALE A L'ECOLE MATERNELLE ET A L'ECOLE ELEMENTAIRE

D. et J. LENOBLE

Cette nouvelle rubrique, dont nos lecteurs apprécieront l'importance et l'utilité, est dûe à la compétence et au dévouement de M. et J. Lenoble, Professeurs d'éducation musicale aux écoles Normales de Clermont-Ferrand. Grâce à eux la lourde et difficile tâche des Institutrices et Instituteurs, se trouve facilitée, à condition, toutefois qu'ils veuillent bien, comme le demande J. Lenoble, collaborer à cette entreprise. Comment ? « En réagissant sans crainte de s'exprimer avec liberté en nous écrivant à l'adresse suivante : M. Musson, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi ».

Le titre que nous donnons à la rubrique que nous avons accepté de tenir est des plus ambitieux ; il pourrait ouvrir un traité où les connaissances les plus actuelles sur la psychologie de l'enfant viendraient justifier les pratiques quotidiennes ; successivement seraient traités les objectifs généraux et les moyens d'y parvenir ; des chapitres s'intituleraient : le chant, l'audition, le rythme, le jeu instrumental, les liaisons interdisciplinaires. Autant que l'ampleur de la tâche, nous craindrions de donner une information directive et figée, circulant uniquement dans le sens auteur - lecteur. Nous préférons un cheminement moins systématique, où nous serons guidés par l'actualité : publications, textes officiels, par nos préoccupations et travaux du moment, et surtout par l'apport de nos lecteurs ; nous serions comblés si nous pouvions faire de cette rubrique un lieu d'échanges d'opinions et d'informations. Il appartient donc aux lecteurs de réagir, sans craindre de s'exprimer avec la liberté que nous revendiquons pour nous-mêmes. S'il arrive que des opinions différent, ce n'en sera que plus enrichissant : car dans le métier difficile de l'enseignant, et en particulier de l'enseignant des disciplines artistiques où est la vérité, sinon celle qui permet, dans les conditions et au moment où l'on est, de réussir à accrocher l'intérêt de l'enfant tout en contribuant à son développement ? Nous aurons l'occasion de nous reporter à des articles parus dans ces colonnes (1) ; certains fondent de solides assises théoriques, d'autres sont le reflet d'une expérience personnelle, d'autres, enfin, formulent des propositions pour une éducation musicale rénovée. Peut-être est-ce dans ces réflexions sur les finalités de notre travail qu'il faut rechercher l'éclairage nécessaire à son accomplissement ; aussi, sans prétendre à un exposé complet, qui donnerait matière à un copieux travail, allons-nous parcourir quelques textes officiels et officieux publiés depuis les débuts de l'Ecole publique, et commenter leurs motivations et leurs applications.

Dans son «Dictionnaire de Pédagogie», paru vers 1885, Ferdinand BUISSON a voulu donner aux instituteurs une somme pédagogique, culturelle et administrative. La formation artistique à l'école est justifiée (nous citons de mémoire, l'ouvrage nous étant, pour le moment, inaccessible) comme un moyen de faire participer les enfants du peuple à une part d'une culture libérale jusqu'alors réservée à la bourgeoisie ; on apprendra des chants et un peu de solfège : c'est la vogue de la méthode chiffrée GALIN-CHEVE (dont une part se retrouve chez GEDALGE puis KODALY) L'enseignement tout entier est imprégné par une idéologie de progrès et de foi patriotique, les contenus sont dominés par l'idée de «bagage» unifié (qui rejoint certaine conception récente de «savoir minimum garanti») ; un répertoire de «récitations» et de «chant scolaire», souvent composé ou expurgé par des auteurs d'une modeste vigueur créatrice, est diffusé par des instituteurs d'une irréprochable conscience. Mais, ce faisant, et sans s'en douter, ces maitres

se sont fait les complices d'un immense désastre : la disparition complète des cultures populaires ; liées à une société rurale illetrée et autarcique, leur effacement s'était précipité avec le développement industriel, celui de l'instruction et le brassage résultant de la conscription ; le pouvoir politique, loin d'en retenir le déclin, y a vu un obstacle à ses visées centralistes . La culture populaire a perdu alors une chance de développement, que des mouvements actuels, conscients des richesses qu'engendre le contact des diversités, tentent actuellement de ressaisir, non sans quelque nostalgie. Nous aurons l'occasion de reparler «folklore», les guillemets nous préservant provisoirement d'élucider un concept lourdement chargé de sens.

En 1923 paraissent des Instructions qui n'ont guère vacillé qu'un demi-siècle plus tard. Elles témoignent d'un souci didactique et sont imprégnées d'optimisme, tant en ce qui concerne le rôle de la musique «art délicat et noble», qui procure des «joies saines», «embellit (...) notre vie», que ses perspectives de développement dans l'école et grâce à elle. Le but de l'éducation musicale est le chant choral ; on part du chant pour apprendre le solfège par une méthode active consistant «à faire l'éducation de la voix et de l'oreille avant de commencer l'étude théorique de la musique», et l'on revient au chant choral, alors facilité par la lecture . Louables directives, bien négligées encore en bien des lieux où l'on apprend la musique. Encore fallait-il se demander si l'apprentissage du solfège, même actif, était un objectif réaliste, et si la progression proposée reposait sur de solides bases psychologiques : pourquoi «la ronde, la blanche, la noire et les silences correspondants» devraient-ils précéder au C.E, les valeurs plus brèves étudiées plus atrd ? Pourquoi la quinte et l'accord parfait seraient-ils les intervalles les plus simples à entonner ? Les programmes du second degré, conçus dans le même esprit analytique ; et aggravés par l'ajout d'une histoire musicale chronologique, n'ont pas peu contribué à décourager les enseignants contraints de les appliquer, et leurs élèves ; quant à ceux de l'école primaire, ils ont peu été mis en oeuvre ; on chantait dans beaucoup d'écoles, et c'était peut-être le principal ; un répertoire se développait, fondé sur le chant populaire qui, recueilli et harmonisé revenait aux enfants du peuple par l'intermédiaire des «mémoires de papier».

Gardons-nous de critiquer les législateurs de 1923 ; les soucis didactiques étaient dominants dans ce qui s'appelait «L'Instruction Publique », les recherches sur la psychologie des apprentissages débutaient et la musique était, comme à l'accoutumée, à l'arrière garde ; JACQUES-DALCROZE était connu dans les milieux les plus ouverts, mais WILLEMS, MARTENOT, ORFF, n'avaient pas encore entrepris leur oeuvre pédagogique ; le phonographe. La T.S.F., encore coûteux et sans grande fidélité étaient déjà ressentis comme de merveilleux moyens de diffusion.

Mais la musique était principalement celle que l'on écoutait directement ou que l'on jouait : c'est peut-être une explication à l'attachement au solfege montré par les rédacteurs des textes.

A partir des années 50, les révolutions techniques dans le domaine de la diffusion et de la reproduction du son se succèdent : le microsillon, la modulation de fréquence, le magnétophone à bande, puis à cassettes, mettent la qualité et l'abondance à des prix de plus en plus accessibles (et qui le seraient encore plus si les objets culturels n'étaient pas taxés comme les objets de luxe). Les rapports entre le public et la musique se sont modifiés ; pendant plusieurs années, impressionnés par la perfection des exemples enregistrés, les exécutants amateurs, qui formaient la plus grande part du public du disque à ses débuts, se sont découragés ; concurrencés par d'autres formes de loisirs, engendrés probablement par le développement de l'automobile, la pratique de la musique s'est ralentie ; puis le disque a touché d'autres auditeurs, non exécutants, qui n'auraient jamais sans lui rencontré la musique, et ont eu envie d'en faire ; ils ont été stimulés dans ces intentions par un renouveau des musiques anciennes et populaires ; en réaction contre l'isolement et l'anonymat, un besoin intense s'est fait sentir d'expression individuelle ou en petit groupe; les instruments amplifiés ont permis, et facilité parfois jusqu'à l'abus, un goût tout à fait naturel et louable d'action sur le monde sonore. Les marchands de musique dateraient mieux que nous ce regain d'intérêt pour tous les instruments, depuis la flûte à bec, introduite dans les milieux scolaires, et la guitare, compagne des loisirs de nombreux jeunes, jusqu'à l'instrument le plus coûteux et le plus «culturel» le piano.

Il a fallu la crise de 1968 pour que les enseignants se donnent le droit de poser des questions et d'intervenir dans les programmes scolaires ; une brochure publiée par la Fédération de l'Education Nationale sous le titre «Documents Pédagogiques» (n° 8 bis, Juin 1969, de l'Enseignement public») présente les conclusions de travaux de commissions réunies au Ministère de Septembre 1968 à Avril 1969 ; tout serait à commenter dans ce foisonnement de textes provenant de sources les plus diverses : mouvements pédagogiques, associations de spécialistes, syndicats.

Retenons quelques idées importantes :

- la musique est une activité d'éveil
- elle contribue au développement de la personne
- elle est éveil de la sensibilité avant d'être apprentissage intellectuel, l'enfant doit être intégré à l'action musicale sous tous ses aspects.
- Les aspects les plus importants de l'E.M. sont le chant, le rythme, l'initiation à l'écoute.
- le solfège n'est pas une fin en soi, il est toujours lié à la pratique.

En 1971 paraissent, publiées sous le titre «L'Education esthétique» les travaux de la Commission ministérielle de psychologie et de pédagogie présidée par J. LEIF. Inspec-

teur général (Ed. INRDP réf. 57tc). Là aussi, tout serait à lire, en particulier les considérations sur les apprentissages et la créativité, et, en ce qui concerne plus particulièrement l'E.M., les passages sur l'expression par le corps, le rythme, le chant, l'écoute.

Après la lecture de cette brochure, on est frappé par le caractère nécessairement schématique des «Contenus de formation à l'école élémentaire, cycle préparatoire» (Ed. C.N.D.P. 1977, réf. brochure nº 6103) ; plutôt que des justifications théoriques, on y propose des objectifs ; les contenus et les moyens sont à peine effleurés ; cela vaut peut-être mieux qu'un programme et une méthode imposés, mais laissera bien des maitres perplexes. L'on ne peut qu'avec davantage de force revendiquer pour les instituteurs une formation améliorée : nous ne répéterons pas nos propos tenus dans cette revue sous le titre «Quel est l'avenir de l'Education musicale ?», nº 232, Nov. 1976, p. 28/72.

Plus riches en justifications sont les instructions sur l'Ecole Maternelle parues au BO nº 30 du 1sept. 1977 et publiées par le CNDP en 1977 (brochure «L'Ecole Maternelle» réf. 6104).

On en retiendra l'idée clé d'une pédagogie du développement ; la non plus, pas de directives précises ; les enseignants devront appuyer leur réflexion et leur action sur une culture étendue, et s'interroger à chaque moment sur les buts de leur travail ; la tentation serait grande d'une éducation atomisée en multiples essais, d'une confiance naive dans les pouvoirs créateurs de l'enfant, qui ne peuvent s'exercer sans substances, pas plus que l'activité intellectuelle ne s'exerce sans contenus.

Cette substance, ces contenus, nous désirons les chercher avec nos lecteurs.

(1) Voici les références des articles parus depuis l'année 1973-74, limite arbitraire, pas trop éloignée pour que nos lecteurs puissent se reporter aux numéros sans trop de difficultés.

1973-74 : Madeleine MABILAT
Activité d'éveil artistique : Tous les nºs de l'année sauf 207.

1974-75 : Madeleine CARABO-CONE
Une approche sensori-moteur aux connaissances de la musique primaire (sic) nº 219/220
Madeleine MABILAT (suite) nºs 211, 212, 213
Arlette ZENATTI
Aspects psychologiques du développement musical de l'enfant nºs 212 à 218
Jacques CHAILLEY
L'Education musicale à l'Ecole Elémentaire nº 216

1975-76
Jean-Paul FEBVRE
Faut-il démystifier l'audition nº 222
La place du chant dans l'E.M. nºs 223-224-225-229/230.

1976-77
Journées d'informations de Toucy 27, 28, 29 Février 1976
La musique à l'école maternelle nºs 232 - 234.



Nous rappelons à nos lecteurs que toute correspondance concernant les abonnements et les ventes du numéro spécial sur le baccalauréat doit être adressée EXCLUSIVEMENT aux EDITIONS E.G.P. 9 rue Coetlogon Paris 75006

Toute demande adressée à Bois le Roi ne pourrait que retarder une réponse rapide.

INFORMATIONS DIVERSES

o **Sixième Séminaire International Kodaly**

C'est avec plaisir que nous annonçons que le Sixième Séminaire International Kodaly aura lieu à Kecskemét entre le 16 juillet et le 12 août 1978.

LES BUTS DU SEMINAIRE SERONT :

1. Donner une vue générale de haut niveau de la conception d'éducation de Kodaly dans l'unité de ses aspects théorique, littéraire et pratique.
2. Introduire et analyser les compositions de Kodaly, en relation au courant principal de l'art musical du XXème siècle.
3. Recréer les meilleurs traditions d'interprétation en incluant activement les participants.

PRESENTATION ET ACCEPTATION

Les présentations peuvent être acceptées seulement au cas si elles seront arrivées avant le 15 avril 1978.

Tous renseignements doivent être demandés rapidement au Secrétariat du Séminaire Kodaly, H–6001 Kecskemét, POB 188. HONGRIE.

LES MUSIQUES ACTUELLES (4) *

Paul PITTION
Professeur Honoraire

LES FORMES NOUVELLES

Il nous parait nécessaire d'opérer un retour en arrière en rappelant que toute composition musicale repose sur une organisation générale qui en constitue la **forme.** Cette structure souvent préétablie, qui n'est pas une fin en soi, dont la valeur artistique et l'efficacité sont confirmées par des chefs-d'oeuvre, doit être d'abord considérée globalement comme une organisation d'ensemble attachée à un genre précis (fugue, ou madrigal, par exemple). Tel fut le cas vers la fin du XVIIIe siècle du **plan-sonate** en quatre mouvements : **Vif - Lent - Menuet** ou **Scherzo - Final ou Rondo.** On retrouve ce plan-sonate où se succèdent habilement des mouvements de caractères différents, dans les symphonies, la musique de chambre de l'époque et souvent dans les concertos.

Sans être générale, une structure peut également n'être que partielle et interne, et n'intéresser alors qu'une section seulement de l'ensemble : ainsi l'**allegro de sonate ou mouvement de sonate** qui ordonne dans la sonate classique le premier de ses quatre mouvements. Attaché aux principes de la symétrie et de l'équilibre des proportions, l'allegro de sonate est de forme ternaire, c'est-à-dire construit en trois parties **l'exposition, le développement et la réexposition**, avec parfois la **coda terminale.** Forme lentement élaborée, permettant la diversité dans l'unité, dynamique et relativement facile à travailler, dont le **bithématisme** permet des confrontations d'idées musicales et de tonalités, singulièrement dans sa partie centrale, la plus importante, les développements avec modulations et modifications des thèmes, laissant au compositeur le champ libre à sa science et à son imagination ; lesquelles pouvant s'exercer jusque dans les transitions ou **ponts** (Voyez avec quel génie d'harmoniste BEETHOVEN conduit ceux de l' **op. 106!)**

Les possibilités de cette forme académique, de ce «modèle» mille fois reproduit sont si grandes et si précieuses que, malgré les contraintes qu'elle suppose, des musiciens modernes ne l'ont pas rejetée tout à fait : l'**Allegro** initial du **quatrième quatuor à cordes** de BARTOK, aux harmonies dissonantes, aux rythmes et aux intensités qui se heurtent sans fin en est un exemple merveilleux. C'est ainsi encore que dans **Wozzeck** (1), BERG, qui a d'ailleurs dans toutes ses oeuvres le souci constant de la forme juste, confie au mouvement de sonate (sc. 1, acte II) le rôle psychologique de présenter le caractère des personnages et celui d'évoquer les situations dramatiques dans lesquelles ils se meuvent. Elargissement considérable, que pressentait déjà BEETHOVEN, de cette forme qui a bientôt deux siècles d'existence. En fait, elle a pu sans peine absorber certains éléments propres aux musiques modernes : l'atonalité, la polytonalité et la polyrythmie, comme il en va pour la **Symphonie de chambre** et le **Pierrot lunaire** de SCHÖNBERG, pour ne citer qu'un de ces Viennois qu'on disait être des «révolutionnaires» quand on les découvrit en France après la Seconde Guerre Mondiale.

Ainsi, de cette forme-sonate qui en dépit d'un certain académisme peut s'accomoder sans difficulté de l'esprit de liberté, est-il permis de penser qu'elle connaitra un jour une nouvelle audience quand on sera parvenu à l'adapter aux nouveautés du langage musical contemporain.

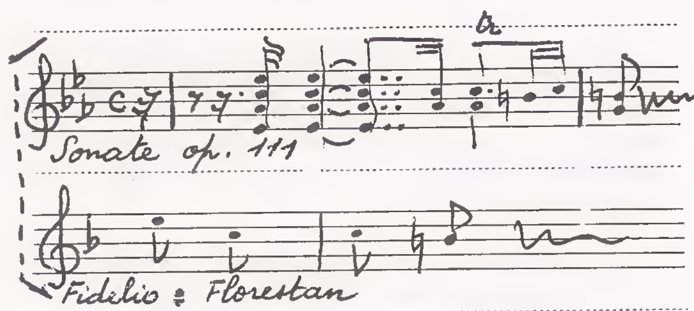
Il convient encore de rappeler qu'une des raisons d'être de la forme dans toute oeuvre artistique, c'est de contraindre la pensée, fruit de l'imagination - cette «folle du logis» sans laquelle il n'y aurait pas de création - à se limiter et à se discipliner ; jamais l'art musical n'a eu autant besoin d'ordre, donc de forme qu'au-

* Voir n° 239,240,241,242,243.

jourd'hui. L'absence d'une discipline rigoureuse de pensée explique certains échecs que nous analysons ailleurs. Mais ce besoin absolu du cadre ne veut pas dire d'un compositeur qu'il n'ait pas le droit de remettre en question des structures traditionnelles, ni d'en imaginer d'autres.

Une autre raison, c'est que l'auditeur dont l'imagination à lui aussi est sollicitée durant l'écoute, a besoin de schémas clairs, cohérents, dynamiques et familiers pour mieux cerner les développements d'une pensée créatrice à laquelle il superpose souvent la sienne. S'il n'appréhende que confusément la nature des structures quand elles existent, par contre, il en ressent nettement l'absence ou le manque de rigueur.

C'est pour ces deux raisons principales qu'une des préoccupations premières d'un compositeur expérimenté, de la période classique à la période moderne, de Haydn ou Mozart à Bartok ou Strawinsky, un de leurs premiers soucis était de déterminer d'abord avec précision les dimensions et les structures générale et interne, ou pour le moins le schéma convenant le mieux à leur inspiration, quitte plus tard, au fur et à mesure que la construction avançait, à retoucher les premières esquisses. Un des exemples les plus révélateurs de ces retouches apportées à un projet sur un manuscrit de travail, est celui de la dernière **Sonate pour piano en mi bémol** op. 111 (1822) dédiée à l'archiduc Rodolphe. Ici, l'imagination du compositeur, toujours hanté comme il le fut déjà pour la **Sonate en la bémol** op. 110, par le souvenir douloureux de l'échec de **Fidelio** (l'année 1822 a vu la reprise de cet opéra), n'a pu s'en libérer d'abord, puis sa pensée créatrice ne se concentrer ensuite que parce que la soumission à l'esprit de synthèse et de dépouillement qu'impose la forme - sonate guidait fermement sa plume :





Si nous en revenons encore à Beethoven, c'est parce qu'il a toujours réussi à maitriser sa pensée bouillonnante à l'aide de formes pourtant déjà anciennes qu'il adaptait en conséquence. Les Romantiques n'auront pas tous ce génie de l'adaptation ; ils inventeront le **poème symphonique**, plus souple et moins contraignant. Et BERLIOZ alors pourra s'exprimer librement.

De nos jours, certains contemporains, soit qu'ils ne s'y sentent pas à l'aise, soit qu'ils veuillent tout simplement «faire du nouveau» ont rejeté ces cadres académiques bien usés à leurs oreilles et on inventé leurs propres formules. Sont nées alors ces structures dont nous allons parler, dont certaines, n'en doutons pas, prendront place pour longtemps aux côtés des ordres traditionnels: Nous allons les présenter de manière succinte : on comprendra que les investigations dans ce domaine immense des formes, si passionnantes soient-elles, sont si nombreuses et les réussites si rares, qu'il ne nous est pas possible de les expliquer toutes en quelques lignes. Ainsi, en se référant au style aléatoire chez CAGE, peut-on voir que chaque partition nouvelle va de plus en plus loin dans l'interdépendance qu'il établit entre lui-même et ses interprètes ; depuis **Music of Changes** (1951), dont les matériaux et les proportions sont sans ambiguité définis au départ, depuis ce **Concerto pour piano et orchestre** daté de 1958 qui ne se présente déjà plus comme une vraie partition et qui offre à l'exécutant de nombreux éléments pianistiques répartis sur trente-trois feuillets, jusqu'aux dernières **Variations** où des activités annexes, sans rapport avec la musique, sont conseillées aux instrumentistes.

LES FORMES ALEATOIRE ET OUVERTE

Jusqu'à leur apparition, le compositeur présente à l'interprète une partition achevée où sont prévus et notés jusqu'aux moindres détails d'exécution. Il ne lui consent aucune initiative, aucun changement ; occasionnellement il lui permet une part très restreinte de création personnelle dans de brefs passages indiqués par exemple par «rubato» ou par «ad libitum», ou encore à l'occasion des cadences d'un concerto ou d'improvisations instrumentales. Le public et la criti-

que se montrent sévères en ce qui concerne les partitions connues et données souvent au concert, si l'interprétation prend un tour trop personnel. Certains compositeurs sont si chatouilleux sur leurs droits qu'ils n'en accordent aucun : «Il faut lire ma musique, dit Strawinsky, l'exécuter, non pas l'interpréter. Je le répète «parce que je n'y vois rien qui exige une interprétation». Ce respect scrupuleux de la chose écrite est un principe sacro-saint pour l'étude des instruments dans les Conservatoires. Principe excellent, qu'il faut maintenir avec vigilance à tous les degrés d'enseignement, et qui ne s'oppose en rien à la recherche de l'expression et de belles sonorités, car il arrivera un jour ou l'élève constatera pour en faire son profit, que les interprétations d'une même partition par des artistes différents sont loin d'être stéréotypées.

On va voir que cette intangibilité de l'écriture est actuellement remise en question par certains compositeurs aux-mêmes.

La **musique aléatoire** est née aux Etats-Unis vers les années 51 avec **Imaginary Landscape nº 4** de CAGE, qui nécessite vingt-quatre exécutants, douze postes de radio et un chef, chaque poste étant manié par deux musiciens, l'un s'occupant des fréquences, l'autre des intensités. Aux Etats-Unis, nous l'avons souvent constaté, on se montre moins rigoureux qu'en Europe pour le respect de la chose écrite. On y tient pour normal que dans un concert, l'interprète fasse preuve surtout d'une forte personnalité, même en prenant des libertés exagérées avec les textes. En Europe, où l'on est moins libéral, l'aléatoire a été introduit vers 1955 un peu en réaction contre le formalisme des néo-classiques comme Strawinsky (2) et contre l'automatisme du système sériel même s'il est fondamentalement polyvalent. L'aléatoire, cette forme libre qui rejette le définitif, l'achevé et envisage l'alternative (on trouve la même attitude d'un auteur dans le théâtre de Bertold Brecht), cette conception libérale de la forme accorde donc à l'interprète une liberté de décision dans la manière de choisir, de combiner des éléments divers, puis de projeter les intentions musicales du créateur et les siennes dans le public. Soulignons qu'«aléatoire» ne signifie pas absence de toute contrainte. XENAKIS précise bien, devant l'étendue des licences qui interviennent parfois inconsidérément, que «le terme pris dans le sens scientifique qui implique le hasard, utilisé à la place d'improvisation, est un pur abus qui dévoile une attitude falsificatrice et sentimentaliste»..

L'oeuvre aléatoire est généralement conçue à partir **d'évenements musicaux** prédéterminés et **mobiles**, et **de parcours musicaux ou circuits** divers proposés généralement en tête de la partition. L'action créatrice de l'exécutant ne peut s'exercer que sur ces données précises, notées, sur lesquelles il doit opérer un choix et utiliser ensuite ses propres facultés de renouvellement ou d'improvisation dans la réalisation. Un transfert de responsabilité compositionnelle s'effectue donc, pour une part plus ou moins grande, du créateur à l'interprète. Toutefois, vis-à-vis du public, ce transfert est bien illusoire puisque sur les programmes, c'est le seul nom du compositeur qui figure en regard du titre de l'oeuvre.

Dans la **forme ouverte** - dont l'exemple le plus typique est **Twenty Five Pages** d'Earle BROWN - plus libérale encore que la forme aléatoire, le transfert d'invention est plus vaste, les «évènements musicaux» que Brown appelle «Events» ne se trouvant pas tous prévus ou indiqués de manière précise. Ils peuvent fort bien n'être que «suggérés» par des indications graphiques et abstraites, lignes droites ou courbes, entrecroisées, brisées, plus ou moins épaisses, figures géométriques placées sur cette sorte de papier millimétré que les physiciens et les mathématiciens utilisent ordinairement. Ce graphisme souvent agréable à l'oeil, où dessin et musique font bon ménage, mais qui est loin d'avoir la clarté de la notation traditionnelle issue du gestuel grégorien - laquelle d'ailleurs est impropre aux musiques actuelles -, cette calligraphie qui concourt pour une certaine part à l'élaboration de l'oeuvre elle-même, qui exige de l'interprète et du musicologue une longue adaptation, on a tenté d'en établir les normes en 1968 aux Cours de Darmstadt sur une oeuvre collective, **Music für ein Haus.** Sans résultats définitifs puisque cette notation continue de varier d'un musicien à l'autre, chacun ayant son propre code.

Il faut remarquer que la part plus ou moins importante de création laissée à l'exécutant en un temps très limité forcément, exige qu'il soit un familier des instructions à suivre et des symboles de transformation ; qu'il se soit donc soumis à de nombreux essais préalables afin d'y être accoutumé, en vue aussi de développer ses propres capacités de créativité immédiate comme doit le faire tout bon improvisateur. Sinon, il risquerait de commettre des erreurs, de reprendre des formules mémorisées ou de tomber dans la banalité des clichés. Aussi, pour éviter ces écueils, les interprètes prévoient-ils généralement des repères, ou bien notent-ils toutes les combinaisons qu'ils vont présenter en public. Or cette préparation antérieure à l'exécution est contraire à l'esprit et à la conception du style aléatoire, lequel suppose au départ une indétermination totale dans les structures et une spontanéité absolue dans les réalisations. Cette tension entre les libertés et les contraintes fait que la direction et l'exécution d'oeuvres ouvertes restent délicates et ne sont pas à la portée de tous. Quant au public, dans l'ignorance où il

se trouve (en dépit des programmes, souvent faits de commentaires d'autosatisfaction) des évènements ou des parcours proposés par l'auteur, dans le fait que ce qui est projeté en concert est pour lui, totalement «achevé», il ne peut se rendre compte de ce qui était au départ défini ou imprévisible. Celui qui tient alors le noeud de l'oeuvre est en fait ni le compositeur ni l'auditeur, c'est l'interprète.

LES COMPOSITEURS

Ils sont nombreux à avoir adopté ces formes plus ou moins ouvertes, et nous ne pouvons en citer ici que quelques-uns (3).

Charles-Edward IVES

Par certains aspects de sa vie et de ses idées, Charles-Edward IVES (1874-1954) peut être comparé à Satie. Toutefois, son oeuvre est bien plus vaste et son influence bien plus importante. On peut dire qu'avec Varèse, il est à l'origine de la plupart des nouveautés introduites depuis ce demi-siècle de création musicale. Il a en effet utilisé l'atonalité et l'accord sans fonction harmonique bien avant l'école de Vienne ; la polytonalité bien avant Milhaud ; la polyrythmie avant Strawinsky, et en ce qui concerne la forme ouverte et la participation active des auditeurs dès 1911 avec **Hallowe'en** qui, précise-t-il, «devrait être joué à plusieurs reprises et chaque fois autrement. La décision doit venir des exécutants qui certainement voudront être d'accord avec les sentiments du public». La **Symphonie nº 1** (1898), en principe en **ré mineur**, est en fait multitonale. **L'Allegro** final de la **Deuxième symphonie** (1902) renferme des chansons d'étudiants. Les dernières mesures du troisième et dernier mouvement de la **Troisième symphonie** (1904) sont polytonales ; s'y trouvent confrontées les tonalités de **si bémol et de fa majeurs** aux cordes, et de **si et sol dièse mineurs** au carillon. La **Quatrième symphonie «Holidays»** («Jours de fête») nous intéresse particulièrement par ses audaces, ses contrastes et son humour. Elle comporte quatre parties écrites entre les années 1904-1916 : **Washington's Birthday** («Anniversaire de Washington»), **Decoration Day** («En l'honneur des morts de la Guerre de Sécession»), **The Fourth of July** («4 juillet, fête de l'Indépendance») et **Thanksgiving** («Pour la fête des Pères»).

Le premier mouvement se transforme en slow. Le second s'appuie sur des harmonies dissonantes incluses dans une tonalité fixe, avec du contrepoint polytonal et polymétrique où les instruments superposent des «parcours» différents.

Le style «ouvert» caractérise également la **Deuxième Sonate** (1910-1915) pour piano dont le sous-titre est **Concord, Massachusetts, 1840-1860.** Elle est en quatre parties qui portent chacune le nom d'écrivains ou de penseurs de la ville de Concord : Emmerson, Hawthorne, les Alcotts et Thoreau. Le musicien précise au début de la première partie : «Dans ce mouvement et à des degrés divers dans les suivants, certains passages ne doivent pas être joués uniformément ; le temps n'est ni précis ni statique : il peut varier selon les circonstances». Des indications pour préciser certains effets émaillent les pages de la partition : ainsi, lorsqu'est évoqué Ederson le philosophe du transcendantalisme», on doit, dit l'auteur, «entendre un impérieux appel pour un voyage transcendantal».

On peut citer bien d'autres de ses oeuvres, toutes trop longues à analyser, pour les nouveautés qu'elles comportent : pluritonalité, asymétries rythmiques ou thématiques, commentaires directifs, etc... Le **Deuxième Quatuor à cordes** (1913) par exemple, est sous-titré «Quatuor pour quatre hommes qui parlent, discutent, se disputent, se battent, se serrent la main, se réconcilient et grimpent sur le côteau pour voir le ciel». On y trouve des «collages» (suites plus ou moins organisées d'emprunts musicaux) d'airs religieux, populaires ou de motifs empruntés à des symphonies connues : la **Neuvième** de Beethoven, la **Deuxième** de Brahms, la **Pathétique** de Tchaïkovski. Mais la meilleure partition d'Ivès est peut-être la suite des **Three Places in New-England** («Trois lieux de la Nouvelle-Angleterre», 1903-1914). Ce sont trois tableaux symphoniques. Le premier, **Boston Common**, est très dissonant, avec des emprunts à des airs du temps de la Guerre de Sécession en vue d'évoquer une procession de soldats morts au combat. **Putnam's Camp** dépeint à la fois un camp militaire de cette guerre et - occasion de provoquer des contrastes - le rêve d'un enfant. **The Housatonic at Stockbridge** enfin emprunte son titre à un poème de Robert Underwood Johnson et conclut sur un fond d'impressionnisme.

Karlheinz STOCKHAUSEN

Karlheinz STOCKHAUSEN (1928), dont la curiosité s'exerce dans tous les secteurs de la musique d'avant-garde, aurait pu figurer à bien des égards dans d'autres chapitres, notamment dans celui de la musique électronique. Toutefois, ses partitions «aléatoires» constituent des jalons essentiels dans l'évolution de cette forme.

Si ses premières compositions gardent quelques procédés propres à Webern qu'il a beaucoup admiré, ou à Messiaen dont il a été l'élève, les **Klavierstücke** (1953-1962) développent des idées originales. Ce sont des pièces successives destinées au piano, sans cadre

préétabli, entrant dans ce titre général au fur et à mesure de leur composition et qui mettent toutes en relief des sonorités neuves ou rares, comme la résonnance et l'attaque particulière des touches, ou des rythmes fondés sur des valeurs irrationnelles. On y trouve aussi, comme ce fut le cas chez Beethoven et Webern, l'emploi du silence dans un but expressif : «Il faut apprendre à se taire au juste moment», conseille-t-il. Le **Nº 9** laisse à l'interprète le choix entre dix-neuf séquences notées sur une grande feuille rectangulaire, chacune ayant son tempo, son intensité et son genre d'attaque. Lorsqu'une séquence nouvelle a été choisie au hasard, elle doit abandonner ses propres caractéristiques pour adopter celles de la pièce précédente avec laquelle on va l'enchainer. Le choix des séquences et la nature des enchainements n'étant pas fixés à l'avance, on voit qu'une part importante d'aléatoire intervient durant l'exécution.

Zeitmasse (1956) est destiné à un quintette à vent ; Stockhausen y accorde encore plus de liberté aux participants puisque le chef, dirigeant par signaux, peut laisser les instrumentistes poursuivre leur propre jeu au cours de cadenzas rythmiques improvisées dans des tempi différents. C'est un cas extrême de «composition ouverte» ; elle est d'une grande difficulté d'exécution. **Stimmung** (1968) est écrit pour six «vocalistes» (trois filles et trois garçons), lesquels disposent, en plus de modèles musicaux, des noms de divinités mythologiques qu'ils peuvent introduire durant l'exécution en vue de provoquer chez leurs partenaires des «digressions variées, oscillations, transformations ou unissons»

Parmi ses très nombreuses compositions, choisissons les plus originales, ou celles vers lesquelles tend notre préférence. **Gesang der Jünglinge im Feuerofen** («Chants d'adolescents», 1956) mêle la voix d'un garçon à des sonorités électroniques constituées en continuum sonore ; c'était la première fois qu'une voix était ainsi traitée électroniquement, donnant aux sonorités vocales manipulées une impression indicible de poésie. Strawinsky admirait beaucoup cette partition. Plus traditionnelle est **Trans** (1971), «transcription musicale d'un rêve» : une cinquantaine de musiciens jouent un continuo aux cordes, auxquelles viennent se juxtaposer les vents et la percussion. Les dernières oeuvres du musicien se prêtent mal à la configuration traditionnelle des salles de concert, Stockhausen a désiré les faire jouer dans un lieu spécialement conçu pour une «musique spatiale» (**Raummusik**) ; il l'a imaginé «en forme de boule munie de hauts-parleurs répartis en cercle, avec une plate-forme pour un public situé au centre de cette boule, ou encore avec des estrades mobiles». Cette conception a été en partie réalisée au cours du Festival d'Aix-en-Provence en 1977 pour la création de **Sirius**. S'aidant de synthétiseurs, le musicien procède à des réalisations et à des transformations d'éléments mélodiques et rythmiques évoquant les saisons ; éléments qui se développent, se combinent, s'enchainent par larges faisceaux sonores animés par des tempi différents, l'ensemble étant enveloppé de récits poétiques dûs au compositeur lui-même. Quatre solistes éclairent ces structures qui paraitraient bien hermétiques si les timbres ne venaient les personnaliser : une voix de basse pour l'hiver, le Nord et la terre ; une trompette pour le printemps, l'Est et le feu ; une voix de soprano pour l'été, le Sud et l'eau ; une clarinette basse pour l'automne, l'Ouest et l'air. Surprenante, grandiose partition que cette fresque cosmique si puissante, si vivante et qui, nous l'avons constaté, a obtenu en dépit de ses longueurs l'adhésion d'un public pourtant non préparé à ce genre de concert ; ce qui n'est pas toujours le cas lorsqu'une partition de Stockhausen est jouée hors des festivals spécialisés.

Il est délicat de porter un jugement global sur l'oeuvre du musicien. Certaines partitions sont remarquables par la faculté d'invention et de structuration qu'elles révèlent ; tel est le cas des **Kontrapuncte**, des **Klavierstücke**, des **Momente**, de **Sirius** par exemple. D'autres appellent certaines réserves pour leur singularité qui déconcerte, tel **Hymnen** (1967) où des hymnes nationaux se trouvent transformés par des instruments électroniques et qui demande deux heures d'écoute difficiles à supporter. Ou encore **Illimité** (1969), où les interprètes s'imprègnent de suggestions méditatives avant d'improviser spontanément. L'enregistrement de cette partition donne l'impression d'une irréalité bien nébuleuse... Le style du musicien est un mélange parfois curieux d'un romantisme bien allemand à la Mahler, et d'un impressionnisme original qui s'applique non sans quelques grincements, à un monde sonore entièrement neuf. Mais ces contradictions ne sont-elles pas le témoignage d'un esprit de curiosité sans cesse en marche vers de nouvelles aventures ?

Witold LUTOSLAWSKI

Avant de passer, dans le prochain article, à des musiciens d'une génération plus jeune que la sienne, arrêtons-nous un peu à un compositeur polonais, Witold LUTOSLAWSKI (1913) qui s'est intéressé d'abord au folklore de son pays (**Vingt Chansons de Noël de Pologne**, **Mélodies populaires** pour piano, **Dix danses de Pologne**, etc...). Il subit ensuite l'influence de Bartok dans l'instrumentation et de Milhaud pour le contrepoint polytonal. Sa **Musique funèbre «in memoriam B. Bartok»** pour cordes, datée de 1958, est établie sur une cellule de trois tons formant des

quartes justes ou diminuées ; intervalles qu'on trouve souvent chez Bartok, dont les développements font appel à des procédés classiques : renversements et mouvements contraires, canons, etc... «Dans cette oeuvre, dit-il, j'ai recherché une combinaison de moyens permettant de me mouvoir dans l'échelle des douze sons tout en m'éloignant de la tonalité et de la dodécaphonie conventionnelle».

En 1961, au Festival de musique contemporaine de Venise, il en vient «au hasard» dans une partition qui est pour nous sa meilleure : **Jeux vénitiens**. Les quatre parties présentent des éléments fixes ou aléatoires, interchangeables selon les décisions du chef d'orchestre. «C'est là, dit-il, un hasard contrôlé avec précision». Il l'emploiera également dans les **Trois poèmes d'Henri Michaux** (1963) pour choeur et orchestre (deux pianos, une harpe, des vents et la percussion). Les trois parties demandent un chef pour chacun des deux ensembles, le vocal et l'instrumental (**Pensées, le Grand Combat, Repos dans le malheur**). Le deuxième volet offre une grande variété d'effets vocaux : «J'y emploie divers procédés d'utilisation de la voix humaine à l'exclusion de la voix qui chante ; ils consistent en différentes manières de parler, en appels, cris, hurlements, et vont du souffle calme à l'émission violente».

Le **Quatuor à cordes** (1964) n'a que deux mouvements dans lesquels entre aussi une part de «hasard contrôlé», les éléments aléatoires intervenant pour enrichir les éléments fixes sans obliger le compositeur à renoncer au contrôle général de la structure définitive de son oeuvre». Avec la **Deuxième Symphonie, Lutoslawski revient à une** forme moins libre ; le silence joue un rôle expressif dans la première partie (**Hésitant**). La seconde partie, **Direct**, conclut sur un choeur qui va en s'affaiblissant. Toute l'oeuvre du musicien atteste d'une recherche de l'expression et d'une volonté de ne jamais se laisser enfermer dans un système quelconque.

NOTES

1) Sauf exceptions, nous ne donnons pas les références des enregistrements des partitions citées. Beaucoup de ceux que nous possédons ne sont plus dans le commerce. D'autre part, certains qui s'étaient mal vendus malgré leurs grandes qualités, ont vu leurs matrices mises à la casse. Ce fut malheureusement le cas de la première gravure de «Wozzeck» en allemand par le Philharmonic Symphonic Orchestra de New-York conduit par Dimitri Mitropoulos (Columbia FCX 157), que les collectionneurs s'arrachent à prix d'or.

De même, il nous est impossible de reproduire à la main des exemples musicaux de partitions nouvelles : Il nous faudrait, pour ce graphisme compliqué et minutieux, un talent de dessinateur que nous n'avons pas .....

2) On nous a reproché l'orthographe du nom de Strawinsky, avec un W et un Y, différente de celle qui figure dans plusieurs ouvrages. Nous nous en tenons à celle qui était sur l'affiche annonçant le concert donné le samedi 25 novembre 1922 au Gaumont-Palace sous la direction de l'auteur avec au programme notamment **L'Oiseau de Feu.** *La même orthographe figure sur des documents ou lettres que Strawinsky nous a personnellement adressés; entre autres, sur une carte de visite imprimée à son nom et portant sa signature, qu'il nous a envoyée d'Hollywood le 26 février 1959.*

3) Nous rappelons aux lecteurs que nous traitons des «musiques actuelles» et non pas des «musiciens actuels», et que nous n'évoquons que quelques partitions caractéristiques. Beaucoup d'autres compositeurs contemporains et leurs oeuvres font l'objet d'études complètes et d'analyses détaillées dans un ouvrage actuellement en cours de rédaction.

Le RENOUVEAU de la MUSIQUE de CHAMBRE en FRANCE de 1870 à la MORT de DEBUSSY

par
Danièle PISTONE

2. FRANCK ET SES DISCIPLES

S'il est certain que César Franck fut, selon la stricte chronologie, le premier des grands compositeurs de cette période qui écrivit des partitions de chambre (1), son apport stylistique et son influence furent en outre tels, dès la fin des années 80, qu'il faut bien considérer ce maitre et son groupe d'élèves comme les premiers promoteurs de la musique de chambre en France dans les années qui nous intéressent. En effet, Saint-Saëns -chez lequel abondent les oeuvres de ce genre et qui marqua notamment de l'empreinte de son enseignement l'Ecole Niedermeyer- ne put en aucune façon transmettre à ses descendants un tel message ; par ailleurs, il est intéressant de voir combien les disciples de Franck s'attachent généralement à la musique de chambre, alors que ceux d'un Massenet par exemple - parmi lesquels on peut citer Bruneau, Charpentier, Erlanger, Laparra, Lévadé, Leroux, Marti... - restent plutôt tournés vers la musique de théâtre.

Soulignons d'autre part les liens de Franck avec la Société Nationale de Musique qui fut - comme nous avons eu l'occasion de le montrer (2) - l'organisme le plus actif à cette époque pour la défense et la propagation des compositions de chambre. En 1871 il aida certes - tout comme Castillon - à la formation de ce groupement qui fit entendre son 2ème Trio à sa première audition ; puis, en 1886, il devait en prendre la présidence. Lors de sa mort, ce fut l'influence de Vincent d'Indy qui devint prépondérante, voire écrasante, à tel point que de jeunes musiciens, groupés autour de Gabriel Fauré, décidèrent de s'en éloigner pour fonder la Société Musicale Indépendante en 1909. Il est bien évident que toutes les possibilités de concerts offertes par la Société Nationale de Musique expliquent en grande partie l'abondance des oeuvres de chambre dans le groupe des disciples de Franck (3).

Ce compositeur connut en fait d'abord un certain nombre de disciples directs, puis, à travers V. d'Indy et la Schola qui perpétua l'enseignement du maitre, une seconde génération de musiciens se réclama de lui.

Selon Charles Oulmont, «la véritable bande à Franck se compose de ceux qu'on appellerait aujourd'hui selon le goût du jour les sept : Castillon, d'Indy, Duparc, Chausson, Bordes, Ropartz et Bréville» (4). Ce sont effectivement les élèves de la première génération. Nous pourrions ajouter à cette liste les noms de Sylvio Lazzari (5) et de Guillaume Lekeu (6) qui, bien que n'étant pas français, a passé sur notre sol l'essentiel de sa courte vie de compositeur. Duparc (7), Bordes (8) et Bréville (9) ne se sont pas ou peu illustré dans la musique de chambre, nous ne leur réserverons donc aucun paragraphe spécial dans notre étude.

Après 1890, il convient de citer, parmi les élèves de V. d'Indy et de la Schola (10) : Magnard, Roussel, Labey, Le Flem, Lioncourt, Samazeuilh, Witkowski... Nous ne retiendrons toutefois, en fonction de leur renom et de l'intérêt de leur oeuvre de chambre, que les deux premiers noms pour notre examen de détail.

On peut également penser, entre les disciples de la première génération, à Gabriel Pierné qui, après avoir travaillé avec Massenet, reçut les conseils de Franck auquel il succéda à l'orgue de Sainte-Clotilde. Les premières partitions de chambre de ce compositeur sont en fait très marquées par l'influence de ce dernier maitre ; mais il est clair qu'il s'en est fort détaché par la suite, s'approchant davantage du style plus français d'un Ravel. Nous montrerons cependant l'intérêt des premières oeuvres de Pierné à la fin de notre étude.

* Voir L'Education Musicale, n° 244, Janvier 1978

Grand fut sur ses disciples l'impact du langage de Franck - lui-même très marqué par l'influence germanique, notamment par celle de Richard Wagner. Les constantes d'écriture, de forme et de style sont donc nombreuses dans toute cette école. Bornons-nous à citer les plus importants de ces points communs :

- La grande importance du contrepoint, des lignes horizontales - inscrite dans l'essence même de la musique de chambre - qui marqua tant la formation musicale de Franck (11)
- La longueur des phrases musicales, procédant la plupart du temps par cellules intégrées dans une progression régulière
- L'abondance du chromatisme
- La souplesse et la variété du rythme
- L'instabilité tonale aux digressions soigneusement contrôlées, tempérée encore par la présence des résolutions
- Le souci de la forme qui se manifeste généralement d'une triple façon :
  - par l'emploi des procédés cycliques
  - par l'architecture tonale
  - par le respect des structures classiques
- La gravité, le recueillement, la densité de la plupart des mouvements lents.

L'empreinte du maitre se retrouve certes à d'autres stades du choix créateur : dans les genres par exemple ou à travers certaines particularités, tel l'emploi du **recitativo** au violon dans le **1er Quatuor à cordes** (1890-91) de Vincent d'Indy ou la **Sonate VI-P** (1901) d'Albéric Magnard, à l'image de ce que Franck avait fait dans sa **Sonate**.

CESAR FRANCK (1822-1890)

Il écrivit très jeune de la musique de chambre, puisque l'on sait qu'après quelques oeuvres pour piano et une symphonie en **sol** majeur (12), il composa plusieurs trios, dont les premiers ne nous sont pas connus. Cependant, les partitions de ce genre occupent assez peu de place, quantitativement, dans l'ensemble de son oeuvre ; en voici en effet la liste :

- **4 Trios** pour piano, violon, violoncelle (ca 1838-1842)
  - op. 1 n° 1 en fa diéze mineur
  - n° 2 en Si bémol majeur (**Trio de salon**)
  - n° 3 en si mineur
  - op. 2 en si mineur (13)
- **Quintette** pour piano, 2 violons, alto et violoncelle (1878-79) en fa mineur
- **Sonate** pour violon et piano (1886) en LA majeur
- **Quatuor** à cordes (1889-90) en RE majeur (13).

Il est certain que Franck ne posséda véritablement son style propre qu'à la fin de sa carrière et que les **Trios** de jeunesse laissent parfois deviner l'influence de Beethoven, Schubert, Weber ou Mendelssohn, encore que certains traits permanents dans son langage s'y remarquent déjà à l'état embryonnaire, comme dans ce début du **1er Trio** où figurent des cellules à progression constante (14) :

Andante con moto



En dehors des caractéristiques énumérées ci-dessus, les habitudes de Franck dans ce répertoire nous semblent être les suivantes :

- un goût prononcé pour la dramatisation, pour les antithèses, dont rendent bien compte les deux thèmes contrastés du début du **Quintette** (15)
- la multiplication des tensions de toute nature (mélodiques, harmoniques, rythmiques), exagérées au goût de Debussy
- la présence de larges accords au clavier - dont on remarquera au passage la présence obsédante dans toutes les oeuvres de chambre, à l'exception du **Quatuor** - due sans doute aux possibilités de sa très grande main
- la fréquence des doublures et des unissons, ainsi que la mise en évidence trop constante du premier violon - notamment dans le **Quatuor**
- l'importance de la remise en question des structures conventionnelles dont témoigne surtout l'élaboration de son **Quatuor**, débordant de mutations, de renversements et d'amplifications.

ALEXIS DE CASTILLON (1838-1873)

Il disparut à trente-cinq ans, ne laissant qu'un petit nombre d'oeuvres, parmi lesquelles sept partitions de chambre, toutes antérieures à 1870, à l'exception du **2ème Trio** avec piano (1872-1873). Toutefois, il joua un grand rôle dans la fondation de la Société Nationale de Musique dont il rédigea les premiers statuts, ses compositions y furent entendues et il fut le disciple enthousiaste de Franck. Ajoutons que ses oeuvres de chambre (**un Quintette, un Quatuor et deux Trios** avec piano - deux **Quatuors** à cordes - une **Sonate** pour violon et piano) furent toutes écrites avant les grandes partitions de son maitre : une influence du disciple sur l'auteur des **Béatitudes** n'est donc pas à exclure, notamment dans l'évolution des rythmes (16).

VINCENT D'INDY (1851-1931)

Il fréquenta la classe d'orgue de Franck dès 1874 et son rôle à la Société Nationale fut - comme nous avons eu l'occasion de le souligner - de tout premier plan, puisqu'il en fut l'accompagnateur attitré dès 1873, le secrétaire en 1876 et le premier personnage à la mort de Franck (1890). Rappelons en outre que, co-fondateur de la Schola Canto-

rum (1896) avec Bordes et Guilmant, il en devint le seul directeur en 1904.

Cependant la musique de chambre n'occupe pas chez lui une place très importante quantitativement ; à peine plus nombreuses que les compositions purement pianistiques, les partitions de ce genre viennent en effet chez lui après les ouvrages destinés à la scène ou à l'orchestre qui assurèrent davantage sa renommée et peuvent bien montrer son originalité.

Comparée au rôle novateur de l'orchestre de **Fervaal**, la musique de chambre de d'Indy se caractérise en fait par sa sobriété. Elle fut écrite, pour l'essentiel, entre 1886 et 1904, puis de 1924 à sa mort (1931) ; à cette dernière époque, le compositeur affectionnait tout particulièrement ce type d'oeuvres auquel il désirait se limiter désormais (17).

Appartiennent à la première période :
- **Quatuor avec piano** op. 7 (1878, remanié en 1888) pour P - VI - A - Vc
- **Suite en ré dans le style ancien** op. 24 (1886) pour 2 FI - Trp - 2 VI - A - Vc - Cb
- **Trio** op. 29 (1887) pour P - CI (ou VI) - Vc
- **Quatuor à cordes n° 1** op. 35 (1890-91)
- **Quatuor à cordes n° 2** op. 45 (1897)
- **Chansons et danses** op. 50 (1898)
- **Sonate VI - P** op. 59 (1903-1904)

Puis viendront, à partir de 1924 :
- **Quintette avec piano** op. 81 (1924) pour P - 2 VI - A - Vc
- **Sonate Vc - P** op. 84 (1924-25)
- **Suite en parties** op. 91 (1927) pour FI - VI - A - Vc - H
- **Sextuor à cordes** op. 92 (1927-28) pour 2 VI - 2A - 2Vc
- **Quatuor à cordes n° 3** op. 96 (1928-29)
- **2ème Trio** (en forme de suite) op. 98 pour P - VI - Vc

Ces dernières partitions, échappant aux limites temporelles de notre sujet, montrent cependant bien quelles furent les orientations profondes de Vincent d'Indy dans le domaine de la musique de chambre ; le progrès y est clair notamment sur trois points :

- retour aux formes de la suite ancienne (particulièrement dans la **Sonate Vc - P**, la **Suite en parties** ou le **Sextuor**)
- affirmation de la veine populaire (**3ème Quatuor, 2ème Trio**)
- effort de dépouillement (la partie de piano de la **Sonate** pour violoncelle est par exemple moins chargée que celle de la **Sonate** pour violon).

Ajoutons à ces tendances, les quelques constantes suivantes :
- adoption des procédés cycliques (sauf dans le **2ème Trio**)
- emploi quasi systématique du chromatisme
- grande variété rythmique (voir notamment les mesures inégales du scherzo du **2ème Quatuor**).

ERNEST CHAUSSON (1855-1899)

Sa formation se fit d'abord avec Massenet (1878-81) qu'il quitta pour Franck dont il devint un des plus fidèles disciples. S'il nous a laissé quelques belles partitions orchestrales (**Poème - Symphonie**), ses plus fameuses réussites sont plutôt du domaine de la musique de chambre ou de la mélodie qui convenaient particulièrement à son tempérament.

Les six oeuvres de chambre de Chausson se groupent à trois moments particuliers : 1881 (**Andante et Allegro** pour CI et P - **Trio** op. 3 pour P - VI - Vc) — 1889-1891 (**Concert**) — 1897-1899 (**Quatuor avec piano - Pièce pour violoncelle (ou alto) et piano - Quatuor à cordes**). Cette dernière composition fut achevée par Vincent d'Indy.

L'empreinte franckiste est nette chez Chausson, particulièrement sur les quelques points suivants :
- chromatisme important
- tournures mélodiques
- progressions en série
- enchainements tonals
- procédés cycliques (**Trio - Concert - Quatuor avec piano**)

Mais il s'en éloigne parfois, pour se rapprocher du style des Debussy et Fauré : citons ainsi la **Sicilienne du Concert**, riche en ambiguités tonales. La thématique apparait aussi plus simple à l'occasion (troisième mouvement du **Quatuor** avec piano).

Notons également chez lui - comme chez plusieurs autres compositeurs de cette école - la beauté des mouvements lents (tel le **Grave** du **Concert**) où il parait particulièrement à l'aise. Parmi les techniques de détail fréquemment utilisées dans ses oeuvres de chambre, signalons :
- le grand emploi des trilles et des arpèges courant sur tous les degrés d'un accord
- les oppositions de modes
- la variété des rythmes
- la fréquence des accords de septième, voire de onzième (dans le **Quatuor à cordes**).

Guy ROPARTZ (1864-1955)

Chez ce disciple de Franck, ancien élève de Dubois et Massenet, chef d'orchestre émérite, directeur des Conservatoires de Nancy (1894-1919) puis de Strasbourg (1919-1929), la musique instrumentale domine nettement.

Ses quelques vingt oeuvres de chambre s'étalent de 1884 à 1949, comportant en particulier six quatuors à cordes (1893, 1911-12, 1924-25, 1933-34, 1940-42, 1947-49), trois sonates pour violon et piano (1907, 1917, 1927), deux sonates pour violoncelle et piano (1904, 1918-19), un trio avec piano (1918), un trio à cordes (1934-35) et un quintette pour FI - VI - A - Vc et H intitulé **Prélude, Marine et Chanson** (1928). La moitié de sa production de chambre environ est antérieure à 1918.

Si l'inspiration franckiste est présente chez Ropartz (procédés cycliques des **Quatuors** n° 1 et 2, de la première

Sonate pour violoncelle et piano, de la première **Sonate** pour violon et piano ou du **Trio** avec piano), l'importance des sources folkloriques bretonnes est au moins aussi marquante (1er **Quatuor** - 1ère et 2ème **Sonates** VI - P - 1ère **Sonate** Vc - P). Notons par ailleurs la beauté de ses mouvements lents et la sobriété tout à fait exemplaire de ses parties de piano.

Albéric MAGNARD (1865-1914)

Il eut pour «cher patron» Vincent d'Indy, ce qui fait de ce beethovenien et wagnérien convaincu l'un des premiers disciples de la seconde génération franckiste.

Ses oeuvres de chambre, conçues entre 1894 et 1910, représentent à peu près un cinquième de son entière production musicale. Elles se limitent à cinq partitions :

- **Quintette** op. 8 (1894) pour P - FI - Ob - CI - Fg
- **Sonate** VI - P op. 13 (1901)
- **Quatuor** op. 16 (1902-03) pour 2 VI - A Vc
- **Trio** op. 18 (1904-05) pour P - VI - Vc
- **Sonate** Vc - P op. 20 (1909-10)

Magnard est fort respectueux des formes classiques et toutes ces oeuvres sont - comme du reste toutes ses symphonies - en quatre mouvements. Elles s'inspirent des procédés cycliques d'une façon assez libre ; la technique de la variation y est fort utilisée ; le contrepoint y est important. Remarquons tout particulièrement la beauté des mouvements lents du **Quintette** et de la **Sonate pour violon**, ainsi que l'art de l'admirable **Sonate** pour violoncelle ; quant au **Quatuor**, rendu très difficile en raison de l'entrelacs incessant des lignes, il fit sensation lors de sa première audition.

ALBERT ROUSSEL (1869-1937)

De 1898 à 1907, Roussel travailla avec d'Indy qui, dès 1902, lui avait déjà confié l'enseignement du contrepoint à la Schola Cantorum. C'est à ce titre que l'auteur de **Padmâvati** mérite de figurer ici.

La musique de chambre tient chez lui une place importante, à travers une douzaine de numéros d'opus ; elle fut composée de 1902 à 1908, puis de 1924 à 1937 (pour l'essentiel).

Durant la première période, qui appartient seule à notre corpus d'étude, Roussel est généralement influencé par l'art de la Schola :

- **Trio** op. 2 (1902, révisé en 1927) pour P - VI - Vc
- 1ère **Sonate** pour VI - P op. 11 (1907-1908, révisée en 1931) ; seul le **Divertissement** op. 6 (1906) pour FI - Ob - CI - Fg - cor - P, annonce son style futur, par la voie d'une sorte de néo-classicisme, toujours cependant chargé d'émotion (18).

GABRIEL PIERNE (1863-1937)

Après avoir été l'élève de Massenet, Pierné reçut les conseils de Franck auquel il succéda à l'orgue de Sainte-Clotilde en 1890. Il est donc bien un disciple de la première génération franckiste, même si l'évolution de son style peut le rendre en fait plus proche d'un Ravel.

Ecrite entre 1882 et 1900, puis de 1918 à 1934, la musique de chambre représente environ le quart de son oeuvre totale ; elle est cependant moins connue du grand public que certaines pages orchestrales de ce célèbre chef. Presque toutes les grandes partitions de chambre datent, chez lui, de la seconde période **Quintette, Trio** avec piano, **Sonate** pour violoncelle, **Sonata da camera, Introduction et variations sur une ronde populaire, Variations libres et finale, Voyage au Pays du tendre, Trois Pièces en trio**).

A part certaines pièces brèves de jeunesse (**Sérénade, Fantaisie-Impromptu, Berceuse, Pastorale, Caprice, Canzonetta, Expansion**), les années 1882-1900 recèlent déjà cependant une **Pastorale variée dans le style ancien** (1894) qui annonce son retour aux formes ou techniques d'autrefois et une **Sonate pour violon et piano (1900)** dont les accents passionnés revèlent bien l'influence première de César Franck (tout comme plus tard encore le **Quintette** de 1919 ou le **Trio** de 1922).

(à suivre)

N. B. Abréviations utilisées : A = alto, CI = clarinette, Fg basson, FI=flûte, H=Harpe, Ob=hautbois, P=piano, Vc violoncelle, VI=violon.

N.B. le 3ème article «Autour de Saint-Saëns» est confié à Monsieur Serge GUT.

(1) *Dès avant 1840, devançant ainsi Lalo et Saint-Saëns.*
(2) *Voir notre premier article sur la question dans* **l'Education Musicale** *de décembre 1977.*
(3) *Ceux-ci sont du reste très bien représentés sur les programmes des concerts de la Société Nationale de Musique (conservés à la Bibliothèque Nationale).*
(4) *Charles OULMONT,* **E. Chausson et la Bande à Franck**, *repr. in* **Musique de l'Amour**, *Strasbourg, Istra, 1969, p. 28*
(5) *Sylvio LAZZARI (1857-1944) dont plusieurs oeuvres de chambre furent jouées à la Société Nationale de Musique avant la fin du siècle* (**Trio - Quatuor - Sonate VI-P** - *Octuor).*
(6) *Guillaume LEKEU (1870-1894) dont il faut admirer les quatre dernières compositions de chambre (***Sonate Vc-P - Trio - Sonate VI-P***, son chef-d'oeuvre - ***Quatuor***).*
(7) *Henri DUPARC (1848-1933) pour lequel nous ne pouvons signaler, dans le domaine de la musique de chambre, qu'une* **Sonate** *inédite pour violoncelle et piano.*
(8) *Charles BORDES (1863-1909), ardent défenseur des oeuvres anciennes ou populaires, musicologue, fondateur de la Schola Cantorum, se consacra assez peu à la musique de chambre.*

(9) *Pierre de BREVILLE (1861-1949) fut président de la Société Nationale de Musique et professeur de musique de chambre au Conservatoire National de 1914 à 1918 ; mais il est surtout apprécié pour ses mélodies.*

(10) *Qui s'ouvre, rappelons-le, en 1896.*

(11) *Il étudia en effet d'abord au Conservatoire de Liège où le directeur, Daussoigne-Méhul, neveu du grand Méhul, fondait l'étude de l'harmonie sur le contrepoint ; puis il suivit, à Paris, les classes de Reicha et de Leborne, d'orientation similaire.*

(12) *Voir à ce propos l'article de Julien TIERSOT,* **Les oeuvres inédites de César Franck, in Revue Musicale** *1922, n° 2, pp. 97-138. Il n'y signale toutefois aucune partition de musique de chambre ; les essais antérieurs à l'op. 1 actuel semblent donc bien ne pas avoir été conservés.*

(13) *Les autres partitions de chambre de Franck sont moins importantes ; citons-les cependant pour mémoire :*
- **Andantino quietoso** *pour violon et piano (1843) en MI bémol majeur*
- **1er Duo pour piano et violon concertants sur des motifs de Gulistan de Dalayrac** *(1844) en SI bémol majeur.*

A Lemoine édita par ailleurs en 1911 une petite pièce de forme lied pour violon et piano - puis pour violoncelle et piano - «transcription d'après une leçon de solfège», intitulée **Mélancolie.**

(14) *Rappelons que ce* **1er Trio** *est déjà une oeuvre cyclique.*

(15) *Tout comme ceux du début des* **Variations Symphoniques.**

(16) *Nous devons la précision de ces quelques remarques à M. Joël-Marie FAUQUET, auteur d'une thèse intitulée* **A. de Castillon, sa vie, son oeuvre,** *Paris, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Section de Musicologie, 1976.*

(17) *Voir à ce sujet une lettre à son ami Langrand, du 30 janvier 1930, citée par Léon VALLAS,* **V. d'Indy,** *vol. 2, Paris, A. Michel, p. 206.*

(18) *A ces trois oeuvres de chambre, il faut ajouter un certain nombre d'autres partitions, écrites entre 1892 et 1902, mais aujourd'hui disparues.*

EXAMENS ET CONCOURS

o **Commentaire d'une œuvre musicale** *(sur 10 points)*

Claude DEBUSSY, 1er quatuor (édition Durand, p. 16-26).

1° Indiquez la tonalité générale ainsi que les différentes sections que l'on trouve dans ce 2e mouvement du quatuor de Debussy.
2° De quelle manière Debussy transforme-t-il le thème principal au cours du mouvement ?
3° A quelle forme classique peut se rattacher ce mouvement ? Justifiez votre réponse.
4° A travers le rythme, la mélodie et l'harmonie de ce mouvement, dégagez les principales caractéristiques du style de Debussy.

o **Calendrier des épreuves des concours de recrutement de professeurs : agrégation, C.A.P.E.S. (épreuves théoriques).**

— **Agrégation** d'éducation musicale et chant choral :

Lundi 8 mai : Dissertation sur un programme de caractère général (8 h. à 14 h.)
Mardi 9 mai : Dissertation d'histoire de la musique (8 h. à 14 h.)
Jeudi 11 mai : Ecriture musicale (8 h. à 14 h.)
Vendredi 12 mai : Dictée musicale (11 h. à 12 h.)

— **C.A.P.E.S.**

Samedi 20 mai : contrôle de l'oreille :
épreuve a début de l'épreuve 9 h. 30
épreuve b 14 h. 30 à 15 h. 30

Lundi 22 mai : écriture musicale (8 h. à 13 h.)
Mardi 23 mai : dissertation sur l'histoire de la musique et des formes musicales en liaison avec les autres aspects de la civilisation (8 h. à 14 h.)
(Arrêté du 17/11/77 - B.O. n° 44 du 8/12/77).

HENRI DUTILLEUX :

TOUT UN MONDE LOINTAIN...

Partition : Edition Heugel P.H. 298.

Discographie : E.M.I. C. 069 - 02687 - V.S.M.
1) Grand Prix National du Disque - Académie du Disque Français 1976.
2) Grand Prix International Koussevitzky - attribué par le jury du Festival de Montreux (Suisse).

par
Olivier CORBIOT
Professeur d'EducationMusicale
au Lycée Henri IV

4 MIROIRS

C'est l'avant dernière pièce de «Tout un monde lointain» La «Mort des Amants» a été mis en musique par Cl. Debussy, dans les cinq poèmes de Baudelaire en 1887-89. De cette oeuvre, H. Dutilleux a extrait trois vers :

«... Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux»
«qui réfléchiront leurs doubles lumières»
«Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux».

«Miroirs» est le mot qu'il importe de retenir pour comprendre la composition de cette partie de l'oeuvre qui nous intéresse ici. Ce mot revient à la fin du sonnet dans le vers «Les Miroirs ternis et les flammes mortes». Le thème du Miroir se trouve dans la mer. C'est aussi l'aventure de la lumière. Dès qu'il y a une surface liquide, elle ne peut qu'intéresser les poètes, les peintres et les musiciens. C'est que l'eau est, selon J.L. Jacquier - Roux, par excellence l'élément de la métaphore. Par exemple dans «Regard» nous avons lu : «Tout cela ne vaut pas le poison qui découle» on sait aussi que le miroir est une figure qui consiste à renverser un ensemble de notes comme si leurs images se reflétaient dans une glace. C'est très exactement le «Spiegelbild» (image de miroir) où l'on commence par la dernière note pour revenir à la première qui débute un thème.

Le deuxième adagio, auquel nous avons à faire est «lent et extatique»

De forme lied, ce mouvement comprend trois parties - La harpe, évanescente, égrène avec des tenues (3/2) «un seul et même accord» de six sons présentés, selon l'auteur, dans ses renversements.

Une progression est amenée, par les cordes, à deux reprises. Celles-ci sont divisées comme en sextuor pour les violons, accompagnés par les alti, les violoncelles et les contrebasses sur un Do (1) dièse grave à l'unisson. Il est curieux de noter que dans ce passage, la ligne chantante du soliste vient relayer les violons.

Troisième section. La fin de cet adagio retrouve l'utilisation des accords de harpe, à la sonorité métallique, de la percussion (2 bongos, 3 toms, 1 Tam-Tam grave et du violoncelle lontanissimo.

Quatrième section ce qui semblerait être une coda n'est en fait qu'une reprise du thème d'accords, élément de transition et dont l'auteur de «Tout un monde lointain...» rappelle qu'il a une valeur organique pour l'ensemble des cinq mouvements de l'ouvrage. C'est une montée de tout l'orchestre à cordes rappelant celle de la fin de «Regard», comme si «un Ange» entrouvait «les portes» : on peut se reporter au sonnet de Baudelaire. Il y a les instruments à percussion qui interviennent d'une façon précipitée en giclées de sons de célesta et marimba bientôt remplacés

* Voir L'Education Musicale, n° 244, Janvier 1978

MIROIRS IV

61 LENT et extatique (𝅗𝅥 = 𝅗𝅥. soit 𝅗𝅥 = 44)

T. Tam Medium

Ed. Heugel. Ph. 298

D

marimba (bag. d.)

1 2 3 4 5

3 Hpe

2

Violoncelles div. poco

3

2 Alti div

alti ppp "Nos deux coeurs seront deux vastes [flambeaux]"

trp. 5

réplique de l'accord initial.

Cors

trb.

64 marim. 65 66 67

cordes, divisées

hpe

un poco cresc.

un poco cresc.

v.celle D. solo 2

1 mes 4 (5) 4

par le xylophone et le glockenspiel, avec une explosion de l'ensemble qui s'enchaine avec l'allegro final.

Durée de «Miroirs» : environ cinq minutes

5 HYMNE

Le titre de cette dernière partie est emprunté au poème qui succède dans «Les fleurs du mal», à celui d'où est extrait «Garde tes songes» :

«Les sages n'en ont pas d'aussi beaux que les fons» (La voix)

inscrit en épigraphe en tête à la page 81 de la partition.

Un hymne est un chant à la louange de Dieu. De même que Berlioz avait su parfaitement traduire en langage musical le «Songe d'une nuit du Sabbat» dans la «Fantastique», ici le musicien rejoint encore le poète. L'orchestre avec tous les instruments de musique, c'est la «nef» où est embarqué, dans cet allegro final (noire : 120) l'ensemble des cordes, des bois et des cuivres. Une introduction de cinq mesures est écrite sans la participation du soliste (E). Le thème est construit sur une succession de quintes et quartes descendantes, sorte d'évocation des «Fleurs du Mal» (RE, SOL DIESE, RE DIESE, LA, MI, SI BEMOL...). Des trilles nombreux entrecoupés de claquements dus au xylophone amorcent cette dernière partie. Au changement de mesures 2/4, 3/4, le soliste, avec énergie, expose un motif F. Puis, après quelques mesures bien rythmées, avec un dialogue entre la harpe et les timbales, c'est le retour au caractère dansant du début d'ailleurs souligné par le «sempre bien ritmato» de l'entrée des timbales.

La deuxième section à la mesure 31 se signale par une montée d'intervalles brisés où prédominent les quartes, suivies d'un déroulement de doubles-croches accompagnées des contretemps des accords de harpe et l'intervention des cuivres et des bois avec leur pulsation amène le début de la **troisième section**

A (74), sur une tenue du Do (zéro) dièse grave, aux contrebasses, les scansions des bassons et des trompettes, dans l'intensité Pianissimo donnent à cette section un caractère d'enchantement.

Amorcée à 2/4 cette incantation est reprise à 7/8, avec des appuis tombant à contretemps. Les violoncelles viennent renforcer la tenue des contrebasses pour renforcer la dynamique, tandis qu'interviennent ça et là, le xylophone, le célesta et les fusées de flûtes (lontano) dans le lointain et flatterzunge, conversant avec le soliste.

Quatrième section

G, thème du violoncelle, à caractère tzigane est introduit par un fugato concernant les cordes. A (78) «le solo de Harpe» reprend l'accord de six sons exposé à (61) et selon l'auteur, «en le divisant en accords de trois sons» dans le médium et le grave. «Mais surtout ce solo a une valeur organique puisqu'il s'apparente étroitement au début de la série exposée» (Notice de l'auteur) dans «Enigme» (Do, Fa dièse La bémol, SOL...), reprise à (9) présenté au début de notre article et reexposée en contrepoint dans «MIROIRS» à (61). «C'est ce même motif que le violoncelle solo (après la harpe) reprend en pizzicato à (84), mais cette fois en le transposant. «Il faut remarquer», ajoute Henri Dutilleux «qu'à cette même (mesure 95) - 7/8, l'unisson des instruments de la famille des Bois n'est autre qu'une reprise transposée de cette même série (LA, RE dièse, FA, MI...)».

De (78) à (84) les changements de mesure sont nombreux ; puis le violoncelle s'enhardit mais sans rigueur tandis que leggiero, leggierissimo, le marimba puis les premiers violons reprennent le dessin du violoncelle solo avec des rappels du thème A de la seconde partie de l'oeuvre où le céleste doublé par le piccolo, accompagné par les harmoniques des premiers violons, joue un rôle important et jongle avec la flûte I, rejointe par la seconde, le hautbois, les clarinettes et les bassons et contrebasson (mes. 79-80)

La cinquième section est une réutilisation du thème F en quelque sorte amplifié et l'on remarque la reprise insistante d'un motif de trois sons qui constituent un élément permettant de comprendre l'unité de toute cette première partie de l'Allegro. A la mesure (86) le violoncelle, marqué intense est parfois rythmiquement rejoint par les bassons et les alti. Les clarinettes interviennent par moment en bouquets de triolets de doubles-croches.

Peu après des glissandi descendants de violoncelle, à 7/8, l'orchestre dans cette **sixième section** rassemble de grandes trames parallèles, où la harpe (à l'octave et à l'unisson) accompagne les contrebasses, lesquelles soutiennent avec la nuance pianissimo, les flûtes, les clarinettes et clarinette basse, le contrebasson tandis que la caisse claire introduit un motif - deux croches - demi soupir, croche. Les bois s'émancipent avec de légers motifs. Le soliste tout en égrénant ses longs traits de notes rapides, prolonge sa partie de virtuose dans le registre medium avec une incursion finale dans le grave. Cette section est prête de s'achever lorsque le violoncelle solo exécute quelques mystérieux trémolos, accompagnés par les traits rapides du célesta et les huit sons appuyés du xylophone qui paraissent être un rappel du début de «Miroirs»

La septième section est introduite par les claquements des cordes et des bois avec une progression de la dynamique où tout l'orchestre joue dans une battue à 6/8 (87) jusqu'à un épisode un peu moins rapide (noire pointée : 66). Après cette transition où l'on remarque les pizzicati à contretemps du violoncelle avec l'utilisation de la mesure à 7/8, c'est une ascension vers le ré 5 du soliste accompagné de l'élément de transition qui ne saurait passé inaperçu même à l'auditeur le plus distrait (88) 2ème mesure.

La huitième section retrouve un mouvement identique à celui de la fin de la sixième partie. Partie de l'aigu, les cordes réexposent l'Allegro initial de l'«Hymne» avec ce thème descendant de quintes qui sont présentées cette fois sans percussion ni trilles. Le violoncelle solo vient se superposer à la fin de cette réexposition, aux cordes de l'orchestre

V HYMNE

ed. Heugel PH . 298

E

8a Allegro (♩ = 120)

Altos pizz div.

pizz div.

Pizz unis

sff

pp

E'

ben ritmato

4ème section 78 Violoncelle solo

arco

(mf) cantabile

82

5ème section

f intense

Ed. Heugel Ph 298

tandis que les trémolos des clarinettes en sextolet (de la sixième section) se combinent aux bassons.

De grands glissandi ascendants aux cordes et à la harpe introduisent les doubles cordes du soliste accompagné par le scintillement de la cymbale aiguë (mes. 136 à mes. 155).

La neuvième et dernière section (mes. 155, mes. 176) est basée sur un tutti d'orchestre, avec un frémissement qu'organisent les trilles des cordes et des bois avec une intervention de la cymbale aiguë et du célesta. La progression se fait à deux étages jusqu'au «*SOL*»5 au sommet de cet édifice sonore. Le pôle est effectivement cette note jusqu'à la fin d'«Hymne», selon l'auteur 81, 82 ; 83, 84 ; également entre 85 et 86 ; ensuite à 88. «Mais il est vrai ajoute H. Dutilleux, «que nous sommes dans une tonalité de SI (un si modal)» .

Cet édifice à caractère «extatique» avec un paroxysme aux mesures 167-168 et un crescendo aboutissant à un Sforzando. Cet «Hymne» après ce regard tourné vers l'infini, laisse percer le battement d'ailleurs presqu'imperceptible, à la fin de cette coda, du violoncelle solo jusqu'à l'extrémité la plus faible du champ d'audibilité, «perdendosi» - lit-on sur la partition - avec le Tom et le Bongo (P.P.P.) un peu dans l'ambiance du concerto en sol de M. Ravel (à la fin de l'adagio assai). Durée 4 min. 30sec.

Bibliographie

1) Jean-Paul SARTRE - l'Imaginaire - Idées NRF - 1940 (Gallimard)

2) Jean-Louis JACQUIER-ROUX - Le thème de l'eau dans les «fleurs du mal, La Pensée Universelle (Paris, 1973).

3) Notice de l'auteur. (Audition sous la direction de Lukas Vis)

4) Dallapiccola (Dr Anna) chargée de cours à l'Université d'Heidelberg - Notice sur les Râgamalas

Je remercie tout particulièrement Heugel & Cie et M. Henri Dutilleux dont les aimables lettres m'ont permis de citer quelques exemples tirés de la partition et de compléter cette analyse consacrée à « une des œuvres majeures de ces dernières années » - Catherine Langlois a parlé du « Lyrisme profond « du compositeur H. Dutilleux -.

EXAMENS ET CONCOURS

o **Dates des compositions du Concours Général des lycées et lycées techniques.**

Vendredi 5 mai 1978
Education musicale (classes de 1ère et terminales A, B, C, D, E et F8).
(Arrêté du 28/11/77).

o **Nouvel enregistrement chez Pathé-Marconi**

Nous tenons à faire part à nos lecteurs, en particulier les candidats au C.A.P.E.S. 1978 que PATHE-MARCONI vient d'éditer :
la Suite Delphique d'**André Jolivet** (O.V.B. 639), et de **Chausson**, Concert en Ré Majeur, chanson perpétuelle (C 065-12141), oeuvres inscrites au programme du C.A.P.E.S.

Il sera rendu compte de ces enregistrements dans notre rubrique : « Notre Discothèque ».

o **Baccalauréat A6 - Epreuves session 1977**

ANALYSE HARMONIQUE (sur 10 points)

CHOPIN, *9e prélude* (piano) (Edition Durand).

1o Quelle est la tonalité générale de ce prélude ?
2o Quelles sont les principales modulations que vous rencontrez dans cette œuvre ? (Indiquez le numéro de la mesure) :
3o Chiffrez et indiquez la nature des accords suivants :
a. Mesure 4, 4e temps;
b. Mesure 6, 2e temps;
c. Mesure 7, 2e temps;
d. Mesure 10, 1er temps.
4o Indiquez les cadences parfaites qui se trouvent dans ce prélude.

MUSIQUE, LANGAGE UNIVERSEL... MUSIQUE MON AMIE...

par
Yves HUCHER

Voyons maintenant ce que nous apprennent du rôle de la musique, la sagesse antique et l'histoire, enfin notre expérience personnelle.

En Grèce, le rôle de la musique dans les aspects artistiques de la vie fut si grand que, en général, un homme distingué et cultivé était appelé «homme de musique» (2), un homme du commun étant simplement «un homme dénué de musique».

A Sparte, Lycurgue ordonna que, par-dessus toutes les autres sortes de beauté et d'éducation populaire, il y aurait lieu de faire place - et une place exceptionnelle, primordiale - à la musique. Il justifia ses ordres par des expériences puisées en Crète, où la pratique de la musique, recommandée par Minos, entraina une remarquable dévotion aux dieux et rendit les Crétois, le peuple le plus soumis aux lois. Nul Spartiate, quel que fût son âge, son sexe ou son rang, ne fut exclu de ces exercices, et chaque individu eut à jouer son rôle pour favoriser le bien-être moral, social et politique de l'Etat.

A Athènes, Solon s'efforça de développer la vigueur morale qu'il considérait comme la base du bien-être, du pouvoir et de la renommée de l'Etat, par l'Education musicale donnée à la jeunesse. La pratique de la musique fut interdite aux étrangers, la musique étant considérée comme une marque distinctive de la noblesse et de l'éducation réservée aux Athéniens libres.

Et que dire de Platon qui fut, près d'Aristoxène, le plus grand écrivain de la musique dans l'Antiquité : cinq au moins de ses **Dialogues** le prouvent ! Dans le système de Platon, comme dans la philosophie grecque en général, la musique occupe une position de choix parmi les autres arts, en raison de l'analogie entre les mouvements de l'âme et les progressions musicales ; bien plus, le but de la musique n'est pas d'être exclusivement un divertissement, mais une éducation harmonieuse, une perfection de l'esprit et l'apaisement des passions. Ainsi est-elle, à un certain degré, l'expression la plus immédiate du «héros», un pont entre les «idées» et les «phénomènes». Le rôle premier de la musique est pédagogique, ce qui, dans l'esprit du monde antique, comporte l'ensemble du «caractère» et de la «morale». C'est pourquoi la musique, bonne et utile, est déterminée par les normes de la conduite morale ; ceci est explicité par l'usage du même mot «nomos» pour l'harmonie musicale, correcte et logique, et pour les lois morales, sociales et politiques de l'Etat.

Même les adversaires de la musique reconnaissent que, si la philosophie assagit la vie humaine et réprime les passions de l'âme, à plus forte raison doit-on admettre que la musique exerce sur nous un pouvoir sans violence et, avec un charme persuasif, obtient les mêmes résultats que la philosophie.

Et de donner l'exemple de Pythagore qui conseille au joueur de flûte qui accompagne des jeunes gens ivres, de leur jouer l'air «spondiaque» et ils redeviennent calmes dans l'instant. Il n'est pas jusqu'à la fidélité conjugale que ne protège la musique ! Clytemnestre avait auprès d'elle un aède auquel Agamemnon, fit, avant son départ, mille recommandations. Et la meilleure preuve de la puissance de la musique réside bien dans ce fait que, selon Homère, la première chose que fit Egisthe pour détourner Clytemnestre de son devoir fut d'emmener cet aède dans une ile déserte et de l'y abandonner en proie et en pâture aux oiseaux. Contre ce raffiné qui ne jouait pas de la flûte parce que cela déforme la bouche, et plus patient qu'Alcibiade, Socrate en sa vieillesse prenait des leçons de Lampon : «Mieux vaut apprendre tard, disait-il, que d'être blâmé pour n'avoir pas appris».

On hésite à redire ces choses tant elles sont connues. Hélàs ! elles semblent bien oubliées de nos légistes et de ceux qui font et défont les programmes de notre enseignement !..

Et pourtant, à la «grande lumière» de la Grèce répond, grâce à la musique en particulier, la «grande clarté» du Moyen Age. Et pourtant, à l'instrument sur lequel s'appliquait Socrate répond la flûte de Frédéric II, et autres souverains éclairés, mais aussi des hommes éclairés, la flûte chère à Duhamel... Et c'est pourquoi une éducation qui ne donne pas à la musique et aux beaux-arts, dès la petite enfance , la place qui leur revient, n'est pas digne d'une civilisation de progrès. C'est pourquoi il avait raison de ne pas se réjouir trop vite, en dépit des apparences, ce jeune professeur allemand qui me confiait : «Hélas ! On aménage des pièces trop petites ; on construit des immeubles ou la moindre clé agitée s'entend chez le voisin ; comment voulez-vous que nos jeunes puissent encore jouer du piano ?...»

Et de même, ils avaient raison ces Milanais de me rappeler, avec fierté, que la Scala, anéantie dans un bombardement en 1943, avait ressurgi de ses ruines dès 1945, et que l'inauguration de la nouvelle salle avait été une fête nationale qui marquait la fin d'un désastre et le renouveau de l'espérance.

* Voir L'Education Musicale, n° 244, Janvier 1978

Mais sans doute convient-il de dire un mot de la notion de rythme et de son importance aussi bien dans l'aspect universel de la musique que dans ses applications spécifiques.

Selon Platon, la notion de rythme vient de l'Absolu, par l'intermédiaire de l'âme ; selon Spencer, il est le principe premier, et, pour Souriau, il est la loi des compensations. Aristote affirmait que le rythme est naturel à l'homme, et Meiners pense que marche, danse, jeu, chant, travail, tout se fait en mesure ; «**les nègres les plus humbles**, ajoute notre auteur, **observent beaucoup mieux la mesure que nos soldats... et que nos musiciens eux-mêmes**».

La périodicité des mouvements s'introduit dans le travail manuel : Pline l'Ancien conseille de semer le blé en mesure ; et, à l'Exposition de 1887, un commentateur faisait remarquer que les femmes qui sèment le blé à Madagascar, semblent exécuter un ballet parfaitement réglé. Ainsi, l'unité rythmique est-elle déterminée par le rythme même ; et, pour ne citer qu'un exemple, le dactyle ou l'anapeste facilitent le travail du marteau - entendons d'ailleurs cette très jolie expression «**faire chanter le marteau**» - ; ainsi des rameurs et porteurs de pierres qui transportaient le matériau nécessaire à la construction des pyramides, tant il est vrai que l'activité d'un groupe est plus avantageuse quand elle est réglée. Et que dire du chant des plongeurs du Sénégal : à la huitième mesure, ils disparaissent dans l'eau ; chantant intérieurement, à la douzième, ils poussent le navire ; à la la seizième, ils remontent...

Or, voici que du rythme, nait la mélodie, et avec une main-d'oeuvre entièrement noire, le chemin de fer du Dahomey a été construit... au son d'une flûte. Dire cela, c'est se souvenir que les Grecs avaient ce qu'on peut appeler des mélodies artistiques et des airs populaires pour moissonner, broyer l'orge, filer la laine et tisser ; il y avait l'air du cordonnier, ceux du teinturier, du porteur d'eau, du berger. Et de même, au Moyen-âge. Et c'est ainsi que travaillent, en 1905, les ouvriers du bois à Dantzig. Et l'on peut aussi songer aux sept petits nains de Blanche-Neige, autre expression naive mais combien juste de la sagesse antique.

Tout ceci est certes bien insuffisant : ce ne sont que des idées à partir desquelles on peut rêver à loisir mais de façon profondément utile. Et tout ceci se rattache à tout le moins à la définition de la musique par Spencer : «**la musique : meilleur véhicule de sympathie, art qui sert le mieux à la civilisation parce qu'il réprime les tendances qui font de nous des antagonistes**».

Et Spencer nous conduit à Voltaire qui a consacré à la musique l'un de ses plus beaux vers : «**L'art plus heureux de séduire les coeurs**»... ce qui prouve clairement que point n'est besoin d'être «musicien» ni «musical», pour en faire l'éloge remarquablement juste !...

Prenant appui et argument sur une expérience réalisée dans la vie même d'un Centre Universitaire pour étrangers, ayant interrogé la légende et l'histoire, nous pouvons maintenant sans doute mieux définir ce que la musique apporte à l'individu d'abord, à la société et au monde ensuite.

Pour répondre à la première question, je pourrais laisser parler mon coeur et, comme dit l'autre, «**m'abandonner à l'extase**».

Or, un illustre critique musical viennois, Hanslick dit quelque part : «**Si, en croyant parler musique, vous parlez sentiment, c'est que vous ne comprenez pas la musique**».

Et Charles Lalo reproche, non sans raison souvent, à bien des gens de ne pouvoir parler musique plus de cinq minutes, sans abuser des termes «**infini et indéfini**», «**fonds et tréfonds de notre être intime**», «**extase par delà l'amour**» «**amours par-delà l'extase**»...

Eh bien ! oui au risque de mériter ces deux reproches - et beaucoup d'autres en un temps où il est si mal porté d'aimer encore la musique qui nous touche, nous émeut où nous plait, tout simplement, j'oserai dire ici que je dois tout à la musique, et peut-être même jusqu'à mon enseignement des lettres. Lorsque l'on sent l'attention d'une classe se disperser, la fatigue d'un trimestre s'accumuler, l'intérêt pour une oeuvre du passé s'émousser, rien de tel comme la musique pour retrouver l'attention, le désir d'un effort et, ce qui est beaucoup mieux, le chemin des coeurs ! Rien ne vaut une mélodie de Duparc ou de Fauré pour intéresser à l'étude d'un poème de Sully-Prudhomme ou de Baudelaire ; le symbolisme se définit admirablement avec un extrait du **Pelléas** de Debussy, bien présenté, et l'on peut même faire apprécier la beauté humaine des stances de **Polyeucte de Corneille** en faisant entendre l'atroce version lyrique que nous en a donnée Gounod ! Et je n'oublierai jamais cette année où, pour le concours d'entrée aux grandes écoles scientifiques, il y avait au programme **Les Nuits** d'Alfred de Musset : comment intéresser à une oeuvre aussi purement lyrique qu'éloignée de notre temps, des étudiants écrasés par dix heures de mathématiques hebdomadaires et presque autant d'atelier ?... Rien de plus simple à condition de faire appel à la musique. Vous prenez un bon enregistrement ; vous faites une étude des rythmes des vers et de leur symbolique ; vous distinguez ce qui est rythme ternaire et binaire ; vous montrez les impressions différentes que peuvent nous donner un alexandrin, un octosyllabe ou un vers de sept pieds. Vous unissez l'inspiration de Musset à celle qui dicte à Chopin certains **Nocturnes**. Résultat : vos étudiants connaitront **Les Nuits** de Musset ; ils pourront en parler sans peine ; et, ce qui est mieux, si elles ne les ont pas passionnés, à tout le moins ils s'y seront passionnément intéressés...

Mais dirai-je aussi - tout au moins laisserai-je deviner ; tout ce que la musique a été dans ma vie. Au soir d'un deuil cruel, j'ai ouvert mon piano ; j'ai, à cette époque déjà lointaine, scandalisé les voisins ! Mais cela m'a sauvé...

C'est que la musique, la plus fidèle de toutes les amies, est toujours fidèle à de tels rendez-vous pour ceux qui lui sont fidèles. Quand je souris, avec scepticisme, mépris ou sarcasme, aux interminables discussions, réunions pédagogiques et autres «séminaires», sur les méthodes actuelles d'éducation, sur la mission ou la démission des parents, et que l'on me demande la raison de mon attitude, ma réponse est bien simple : «Mon père m'avait montré la clé de

mon piano et l'endroitoù elle étaitrangée. Il était bien convenu - et une fois pour toutes ! - que toute faute, scolaire, familiale ou autre, serait sanctionnée de la disparition de la fameuse petite clé pendant un nombre de jours proportionnel à la faute commise. Je redoutais cette sanction que j'ai subie trois fois. J'ai fait en sorte de ne pas connaitre le retour de ce châtiment. C'est simple... et c'est tout !»

Et plus tard, j'ai senti que m'éloigner de la musique, c'était tout simplement m'égarer. Quand j'ai tenté de la servir, j'ai senti renaitre au moins l'espoir avec l'impression de ne pas être totalement inutile. Ainsi, la musique peut-elle être la source vive qui apporte le réconfort.

Et voilà pourquoi Georges Duhamel a été avant tout et reste pour moi l'auteur du plus vrai petit livre consacré à la musique, rien que pour son titre, **La Musique consolatrice**, où l'on peut lire :

«Parfois, je suis malheureux. Le monde fuit de toutes parts. La foi m'échappe. Mon ciel se couvre. Alors, je sens monter du fond de l'abime, quelque pure mélodie que je garde pour ces grandes minutes. Et le miracle s'opère. Je recommence à respirer. Le fardeau s'allège et tombe».

Aimer la musique comme une «amie», c'est d'abord croire en son pouvoir consolateur. C'est l'aimer assez pour faire instrument de tout, même pour tailler des flûtes dans les grandes tiges creuses des roseaux.

Aimer la musique, c'est être capable d'en enchanter sa solitude, même sans instruments, ni disques ou bandes magnétiques. C'est être capable de «feuilleter sa mémoire musicale», de se donner à soi-même le plus beau de tous les concerts, - le concert «imaginaire» comme Malraux s'est inventé son «musée imaginaire».

Aimer la musique, c'est être sûr que, plus nous nous engloutirons dans ce monde concentrationnaire que le progrès, la machine, la bureaucratie, le collectivisme nous ont fabriqué, selon les trop vraies et lucides prophéties d'un Duhamel, défenseur de la civilisation, plus sera vrai aussi tout ce qu'il a dit de la musique :

«C'est par la musique, porte d'azur, que nous sommes sortis de la vraie pauvreté, celle de l'âme. C'est la musique souveraine qui nous fait entrevoir les vraies dimensions de l'homme».

Certains nous reprocheront sans doute ce rôle égoiste - à l'usage de son petit bonheur personnel - de la musique, cette façon d'en faire un paravent ou un appareil de protection contre les pollutions de toutes sortes. Reproches mal fondés, semble-t-il. Car si la musique nous rend meilleurs à nous-mêmes, elle nous rendra aussi meilleurs à autrui. Souvenez-vous de cette page admirable de **La Vie des Martyrs**, où Duhamel raconte, comment un thème de Beethoven, entendu par hasard sur les lèvres d'un chirurgien français a décidé un soldat allemand à se laisser opérer par celui-là même dont il refusait les services.

Un poète hollandais, Roland Holst Van Der Schalk, dit fort justement : «**La musique, c'est quand le silence prend la parole**». Ce qui est très bien dire ce que Jean Cocteau exprimait à sa manière : «**La musique, c'est l'art de communiquer l'incommunicable**».(3)

Et c'est justement cet incommunicable de la musique qu'il resterait à faire sentir pour dire ce que la musique apporte à la société humaine.

Revenons pour quelques instants au Centre Universitaire qui a été le point de départ de cette étude, parce que j'y ai appris, mieux qu'ailleurs que la musique crée, plus que n'importe quel mode d'expression, le «contact» qu'il est de mode de rechercher aujourd'hui dans d'interminables «débats» et «palabres» qui sont devenus le fin du fin de notre enseignement prétendument «nouveau» et soit disant «moderne».

Nous apprenons à nos étudiants étrangers que l'un de nos compositeurs français contemporains, Emmanuel Bondeville, a mis en musique ce chef-d'oeuvre du roman qu'est **Madame Bovary** de Flaubert. Etonnement, inquiétude même et effarement chez ces étudiants, qui demeurent sceptiques lorsqu'on leur parle du film tiré du roman, mais deviennent curieux lorsqu'on leur dit qu'un de nos grands metteurs en scène, Gaston Baty, a porté l'oeuvre de Flaubert à la scène. Et voilà le dialogue engagé, enrichissant à plus d'un titre. Devant un auditoire informé mais toujours réticent, nous lisons le récit de la mort d'Emma, puis nous entendons la même scène dans la version lyrique d'Emmanuel Bondeville. Plusieurs auditeurs ont apporté le texte de Flaubert ; on les voit qui, peu à peu, délaissent le livre ; le silence devient plus attentif, plus convaincu ; il a vraiment «pris la parole». L'union est faite et l'ovation qui suivra l'audition nous prouvera que la musique a été une fois encore plus persuasive que tous nos pauvres raisonnements !

Il en fut de même lors de la présentation de versets improvisés par Marcel Dupré pour l'inauguration de l'orgue de Saint-Louis des Invalides. Ce que Marcel Dupré pouvait faire de l'improvisation est un sujet inépuisable ; et de là, on en vient au rôle de plus en plus réduit de l'organiste dans l'église, à la place contestée, refusée même, à la musique dans la liturgie moderne. Ceux pour qui la musique est encore le meilleur chemin de la prière et peut-être la meilleure prière tout court, expriment leurs regrets ou leur indignation ; entre tous, le contact est établi.

Mais, puisqu'il faut choisir, évoquons ce qui reste pour moi le témoignage le plus convaincant.

Ce soir-là étaientprésentés **Les Dialogues des Carmélites**. Et pour entendre des extraits enregistrés du chef-d'oeuvre que le texte de Bernanos a inspiré à Francis Poulenc, il y avait grande affluence de religieuses, canadiennes et allemandes en particulier, autorisées exceptionnellement, en raison du «sujet», à regagner la communauté qui les hébergeait, après l'Angélus et même après l'heure de Complies. Et ce soir-là, au-delà de la résonance du dernier accord, par-delà la mort exemplaire de Blanche de la Force, c'est par un silence poignant, lourd d'émotion prolongée jusqu'à la souffrance, que l'auditoire a d'abord témoigné de son «union d'âme». Mais plus émouvant encore, le lendemain matin, une théorie dereligieusesest venue nous trouver. «Monsieur, nous a dit l'une d'elles au nom de ses consoeurs, voyez

nos visages ! Nous avons si mal dormi tant nous avons été bouleversées hier soir que nous travaillerons sûrement bien mal ce matin. Mais ça ne fait rien, n'est-ce pas ? Vous nous pardonnerez... C'était si beau !...»

Voilà à quelle hauteur peut nous hisser la musique, mais surtout quelle compréhension elle peut permettre entre les peuples.

On étudie la musique «pour savoir gouverner», lisions-nous dans le **Mémorial des Rites**. La musique nous apprend aussi à vivre, à aimer la vie, à aimer nos semblables ; elle doit donc nous rendre meilleurs, et rendre notre monde meilleur avec nous.

Mais qu'on y prenne garde !

Il ne peut s'agir ni de la «musique» qui fait uniquement appel au rythme ou qui ne s'entend qu'à grand renfort de décibels, ni de celle qu'on fabrique dans des «laboratoires» plus ou moins souterrains, à grand renfort d'expériences scientifiques et au nom du fameux besoin de renouvellement, aussi faux que la notion de progrès en art...

Et c'est ainsi que nous revenons tout naturellement à l'appel que nous ont dicté récemment nos réflexions sur la musique en Grèce.(4).

C'est ainsi que nous redisons avec ferveur notre espoir d'être digne de murmurer avec Baudelaire :

«La musique souvent me prend comme une mer».

NOTES

(1) *Voir l'EM de janvier nº 244*

(2) *en raison des multiples sens des qualificatifs «musicien» et « musical» la traduction littérale s'impose ici comme la plus significative.*

(3) *Il est inutile de noter que ce propos célèbre de Cocteau. D'abord appliqué à la poésie, a été par lui-même transposé à la musique.*

(4) *Voir l'EM de nov. 77, nº 242.*

INFORMATIONS DIVERSES

o Concerts à la Basilique N.D. du Port de Clermont-Ferrand

Vivaldi, Haendel, Bach et Mouret sont au programme du concert du dimanche 12 février présenté avec le concours de Marie-Andrée Morisset-Balier titulaire du grand orgue de l'abbatiale Saint Ouen de Rouen, Léonard Rehberh violoniste et Michel Morisset trompettiste. Le dimanche 12 mars les chorales du Centre de Musique Sacrée de Clermont-Ferrand sous la direction de R. Lesueur donneront leur concert annuel à la basilique.

o Stages de construction de Dulciner

NEVERS : 18 - 19 - 20 Février
PARIS : 4 jours du 26 Février au 6 Mars
PARIS : 4 jours, vacances de Pâques.

o Stage de construction de Clavecin

PARIS Vacances d'été.

Se renseigner à S.M.F., 38, rue Quincampoix 75004 PARIS : 277 72-04.

nOtre discOthèque

Jean MAILLARD et Hervé MUSSON

o **FOUR ORCHESTRAL WORKS FROM TURKEY - 33/30 QUALITON KR 405 st.**

Riche d'une tradition musicale trois fois millénaire, la Turquie n'en a pas moins tourné son attention vers l'expression musicale européenne et sa polyphonie, depuis plus d'un siècle. Un véritable mouvement musical national s'est dessiné au début du XXème siècle, avec un groupe de compositeurs qu'on désigne sous l'étiquette pratique des «Cinq Turcs» : Rey (né en 1904), Erkin (1906-1972), Alnar(né en 1906), Saygun (né en 1907) et Akses (né en 1908). Le présent disque a été réalisé en collaboration par le Gouvernement turc et l'Institut des Relations Culturelles hongrois : il réunit «Quatre oeuvres orchestrales de Turquie» parfaitement interprétées par l'Ochestre Philharmonique de Budapest que dirige Hikmet Simsek. Trois de ces oeuvres sont dûes à des membres du Groupe des Cinq Turcs : **Köcekce** ou **Rapsodie de danses** d'Ulvi Cemal ERKIN, d'après des motifs traditionnels ; **Cinq chants populaires** d'Ahmet Adnan SAYGUN bénéficiant de la très belle interprétation d'Ayhan Baran, basse solo de l'Opéra d'Ankara. Si les deux compositeurs précédents ont fait leurs études en France, l'un avec Nadia Boulanger et Noël Gallon, l'autre avec Vincent d'Indy et Eugène Borrel, c'est Joseph Marx à Vienne, puis Josef Suk à Prague que sollicita Necil Kazim AKSES, dont un **Scherzo** figure au programme de ce disque : sorte de poème symphonique conservant la structure générale d'un des chefs-d'oeuvre de la musique traditionnelle turque : **Neva-Kar**, oeuvre monodique composée à la fin du XVIIème siècle par Mustafa Itri. La quatrième page de cette nouveauté s'intitule **Esintiler** (Inspirations) de Ferit TUZUN (né en 1929), élève de F. Alnar et A.A. Saygun. Toutes ces compositions «chantent indubitablement dans leur arbre généalogique», selon le mot de Cocteau : elles apportent une couleur nouvelle au concert des nations et ne manqueront pas d'intéresser ceux qui prendront la peine de les écouter.

o **JESUS QUE MA JOIE DEMEURE, trompette et orgue - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069-02831** quadr.

Excellente prise de son en quadraphonie pour ce disque signé par le prestigieux Maurice André avec Alfred Mitterhoffer. Voici de quoi réjouir tous les amateurs de trompette et orgue. Il serait vain d'entreprendre ici l'éloge de ces deux artistes qui ont rassemblé dans leur programme une série d'arrangements : **Sept danceries** de Claude GERVAISE, une **Sonate** (original au hautbois) en **Ut Majeur** de J.B. LOEILLET, **The Queen's dolour** d'après des mélodies pour chant et luth d'Henry PURCELL, une **Sonate en Ré Majeur** de Domenico GABRIELLI (1659-1690), choral **Jésus que ma Joie demeure** d'après J. Sébastien BACH (1685-1750), **Sonata IV** (a cinque !) d'Henrich BIBER (1644-1704) et le **Concerto op. 9 n° 2 en Ré mineur** de Tommaso ALBINONI (1671-1750). Alfred Mitterhoffer joue l'orgue de la cathédrale d'Uzès.

o **CHANT GREGORIEN ET POLYPHONIE PRIMITIVE 33/30 LE CHANT DU MONDE LDX 78 620 g.u.**

La curiosité première de cette nouveauté est qu'il nous donne le plaisir de découvrir l'Ensemble **Hortus Musicus** de Tallinn en Estonie, l'un de ces chers Etats baltes de notre enfance. L'Ensemble **Hortus Musicus** est excellemment dirigé par Andres Moustonen qui présente deux parties distinctes dans son programme. La première comporte un certain nombre de chants grégoriens, ce qui est déjà une originalité de la part d'interprètes d'une République socialiste. Signe de cet état de fait, je l'ignore, mais si l'exécution est très soignée, il manque non pas la vie, mais la foi à ces prières chantées, mais non pensées. La partie consacrée aux polyphonies primitives est infiniment plus «présente», et les exemples particulièrement bien choisis entre le IXème et le XIIIème siècle. Il ne fait aucun doute que cette nouveauté **LE CHANT DU MONDE** offre un intérêt artistique et pédagogique indubitable pour nos discothèques.

o **TROUBADOURS I - 33/30 HARMONIA MUNDI HM** 396 KC g.u.

Ce disque marque sans conteste une étape fondamentale dans le cheminement esthétique du Dr. René Clemencic : ma réaction devant une réalisation déjà ancienne m'avait attiré les foudres de la Maison **HARMONIA MUNDI**. Mon attitude d'aujourd'hui n'en aura peut-être que plus d'intérêt. Il y a ici plusieurs points fondamentaux à souligner : l'abandon d'un «instrumentarium» gonflé, au profit d'un groupe d'instruments plus conforme à l'image que l'on peut se faire des ensembles médiévaux, tels qu'ils sont figurés

entre autres dans le **Chansonnier des Manesse** : chifonie, flûtes, vièles à arc, rubebe, chitarra saracenica, cornemuse, tympanon et petit groupe de percussions. Economie dans leur utilisation. Le chant est confié à des voix d'hommes, ténor et baryton : autre point fondamental. Je ne voudrais pas nier la possibilité d'utilisation des voix très élevées, falsetto ou contreténor, mais j'apprécie personnellement cette volonté de retour à la voix d'homme «traditionnelle» : dans une des versions du **Tristan en prose**, le héros est vanté pour sa belle voix de «contre-basse». Certes, ce n'est pas une nouveauté dans l'évolution de notre concept de musique médiévale, que d'exécuter une chanson dans son intégralité ; mais il faut néanmoins rendre encore cette justice à René Clemencic d'offrir des textes étoffés, non plus réduits à une strophe, avec un travail de création au départ des incises originales, pour les instruments de soutien. Et puis, et surtout, l'honneur de René Clemencic aura été, pour cette nouveauté **HARMONIA MUNDI**, de faire appel à un spécialiste pour apprendre une prononciation qui soit la plus correcte possible à ses chanteurs. Certes, les pointes d'accent ne manquent pas, mais il y a là un immense progrès auquel s'ajoute cette très remarquable volonté de restituer l'ambiance médiévale par la lecture des **vidas et razos**. Et c'est précisément le conseiller philologique qui est chargé de leur lecture ; en l'occurence, Yves Rouquette, excellent confrère de l'**Institut d'Etudes Occitanes**, que je suis heureux de saluer ici. Certes, il y aura des grincheux pour dire : comment peut-on donner ces textes non pas en langue d'oc, mais en occitan universitaire ? Ce à quoi je répondrai que personne n'est aujourd'hui capable de lire la langue d'oc ; que cette langue qui a donné naissance à tant d'attachants dialectes, était une sorte de **koiné** supra-dialectale tout comme l'occitan ; enfin, la vérité dans la pénétration des textes par Yves Rouquette est telle qu'on ne saurait être insensible à la qualité de son travail et de son interprétation. En résumé, en dépit des fâcheux et des grincheux je pense qu'il y a dans cette nouveauté un niveau très remarquable atteint dans la volonté de restitution de la pensée musicale du Moyen-Age, tout en tenant compte du fait qu'il ne sera jamais possible d'obtenir une vérité totale. En premier lieu à cause des auditeurs, et de l'évolution de nos sensibilités qui ne pourront jamais recevoir le message comme l'homme contemporain ; deuxièment, parce que toute transcription, toute interprétation que ce soit, seront nécessairement un témoignage de musique moderne tentant de retrouver une esthétique inconnue. Mais c'est là une réalisation du **Clemencic Consort** qui ne doit échapper à aucune discothèque intéressante : (**A l'endrada del tens clar** (anonyme), **Quant Amors trobèt partit** (tenso de PEIROL) **Vida et razos** (vie et commentaires) puis **Baro, de mon dan convit** (vanto de Peire VIDAL), **Quant vei l'alauzeta mover** (canso de Bernard de Ventadorn), **Vida** et **Calenda maia** (estampida de Raimbaut de Vaqueiras).

- **Henry PURCELL, Dido & Aeneas - 33/30 ERATO STU 71091 g.u.**

Un nouveau **Didon et Enée**, et un nouvel hommage de qualité au très grand Henry **PURCELL** (1658-1695) que la **Maison ERATO** vient de voir couronner d'un DIAPASON D'OR. Réalisé dans le cadre de l'opération **Centenaire du disque 1877-1977**, cet enregistrement réunit trois interprètes remarquables : Tatiana Troyanos, Felicity Palmer et Richard Stilwell avec l'**English Chamber Choir** et l'**English Chamber Orchestra** sous la direction de Raymond Leppard. Tout sentiment est ici rendu avec une justesse d'expression et une qualité dans l'interprétation qui font de cette nouveauté **ERATO** une référence d'autant plus précieuse pour les discothèques scolaires, que son prix est fort avantageux.

- **Jean-Sébastien BACH - Quatre Suites pour orchestre - 33/30 ERATO STU 70978 g.u.**

L'amateur sait la qualité qu'il est en droit d'attendre des interprétations de Jean-François Paillard et de son Orchestre de Chambre : son attente ne sera certes pas déçue par les Quatre Suites pour orchestre de Jean-Sébastien BACH (1685-1750) données à petit effectif instrumental (une vingtaine d'exécutants), tel que Bach était susceptible d'utiliser à Coethen. La participation d'Alain Marion, soliste dans la **seconde suite en si mineur**, permet d'apprécier un jeu riche et sobre : nouveauté qui doit constituer un élément de base dans nos documentations artistiques, ces deux disques bénéficient également d'une offre avantageuse de la part de l'Editeur.

- **Alessandro SCARLATTI - Sinfonie e Concerti grossi - 33/30 ARION 38 402 K st.**

La Follia est un ensemble instrumental constitué en 1971 par de jeunes musiciens de Mulhouse et de Bâle passionnés de musique de chambre, et se plaçant délibérément sous l'égide de Corelli, ce qui peut être une fameuse référence tout autant qu'une lourde responsabilité. Ils supportent allègrement l'une et assurent sans conteste l'autre , notamment dans ce très beau concert qu'ils consacrent au père de Domenico, cet Alessandro SCARLATTI (1660-1725) qu'il faudrait mieux connaitre, et que ses contemporains napolitains surnommaient l'**Orphée italien. Deux Sinfonie**, quatre **Concertos grosso** (1, 2, 3 et 6) enregistrés dans cette nouveauté que nous propose Ariane Ségal, permettent d'apprécier une musique merveilleuse de spontanéité dont le style marque une évolution incontestable entre Torelli et Corelli, puis Vivaldi. Ce très beau concert baroque est dirigé par Miguel de la Fuente, violon solo de l'Ensemble **La Follia**.

- **BEETHOVEN, Lieder vol. n° 3 - 33/30 TELEFUNKEN Importation 6.42130 AP X st.**

Peter Schreier, dont la voix de ténor a conquis tous les amateurs, accompagné au piano par Walter Olbertz, poursuit sa somptueuse intégrale des **Lieder de Ludwig van BEETHOVEN** (1770-1827) avec ce **Volume III** qui comporte treize lieder proprement dits, dont la célèbre **Adelaide**

op. 46 sur un poème de Friedrich von Mathisson et plusieurs WoO (= oeuvres sans numéros d'opus) parmi lesquelles je relève de très belles pages comme **Trinklied, Lied aus der Ferne, An Laura**... Cette nouveauté TELEFUNKEN comporte en outre cinq chants italiens, qui ne représentent évidemment pas toute la production beethovénienne en ce domaine, mais qui ne seront pas les moins appréciés sans nul doute, tout particulièrement **In questa tomba oscura WoO 133**.

o **FAURE, Prométhée (extraits), Caligula - 33/30 DECCA Aristocrate 7466 X st. IPG.**

Justement couronné d'un **Prix de l'Association des Amis** de Gabriel Fauré, cette nouveauté **DECCA** a été réalisée sous le haut patronage du Prince Rainier III de Monaco dont l'action en faveur de la musique s'inscrit dans une tradition qui fait l'un des titres de gloire de cette auguste Famille. Nous applaudissons ici à la belle prestation de la **Maitrise Gabriel Fauré** sous la direction de Thérèse Farré-Fizio, avec Danielle Galland, excellent et vaillant soprano conjuguant leur art à celui de l'**Orchestre National de Monte-Carlo** que dirige Roger Norrington. Evidemment, on aurait pu rêver une intégrale de **Prométhée** cette tragédie lyrique que Gabriel FAURE (1845-1924) fit entendre en première audition à Béziers en 1900, alors que n'en sont retenus ici que les trois préludes, **l'air de Gaia** (Acte 1), **le Cortège de Pandore, l'Interlude et l'air de Bia** (acte II) et **le choeur des Océanides** (acte III). Le disque est complété par la plus conventionnelle musique de scène de **Caligula op. 52** pour la tragédie d'Alexandre Dumas Père : **Fanfares, marche et choeur, et Quasi-adagio du Prologue**, Choeur **L'hiver s'enfuit, Air de danse, mélodrames et choeurs** (acte V). Voilà un disque qui fera plaisir à plus d'un parmi nous, qui étend enfin la connaissance de Gabriel Fauré à un domaine que semblent redouter les producteurs de disques. Avec Jean-Michel Nectoux, excellent présentateur, peut-on espérer que **Pénélope**, chef-d'oeuvre de la Musique, pourra bientôt être connu des nouvelles générations... En attendant, accordons toute notre attention à cette très belle nouveauté.

o **Mélodies françaises (Gounod, Hahn, Fauré, Debussy) - 33/30 PATHE MARCONI EMI 2 C 069-14089 CR St. quadra.**

La charmante et charmeuse Mady Mesplé offre ici l'essence même de son art vocal avec un récital de toute beauté, où sont rassemblées les pages que, sans doute, elle préfère, dans le répertoire opulent de la mélodie française. En premier lieu, **Charles GOUNOD** (1818-1893) qui emboite le pas à Berlioz et compose plus d'une page de réelle beauté : on trouvera ici la **Sénérade** (Hugo), **La naiade** (Ponsard), **O ma belle rebelle** (Antoine de Baif), **Chanson de Printemps** (Tourneux). Puis **Reynaldo HAHN** (1875-1947) avec **Tyndaris** (Leconte de Lisle), **Infidélité** (Th. Gautier), **Néère** (Leconte de Lisle) et **Trois jours de vendanges** (A. Daudet) ; Gabriel FAURE (1845-1924), **Lydia** (Leconte de Lisle), **Notre Amour et Aurore** (Armand Silvestre) et **Arpège** (A. Samain). La dernière partie du programme est consacrée à un Claude DEBUSSY insolite : un DEBUSSY (1862-1918) du temps du Prix de Rome avec **Quatre chansons de jeunesse**, conçues entre 1880 et 1884 : **Pantomime et Clair de lune** appartiennent à la première version des Fêtes Galantes, mais la première pièce devait être écartée de l'édition de 1892. **Pierrot** est sur un poème de Banville et **Apparition** sur des vers de Mallarmé. Outre ces exquises pièces, Mady Mesplé nous offre le plaisir d'une magnifique découverte avec **Jane** (Leconte de Lisle), **Rondel chinois et Aimons-nous et dormons** (de Banville), pièces inconnues quasiment et que Madame de Tinan a permis de présenter au public avec l'art souverain de Mady Mesplé et de son accompagnatrice, Janine Reiss.

o **SCHOENBERG, Sérénade op. 24 et Suite op. 29 - 33/30 TELEFUNKEN Importation 6.42195 AW.X st.**

Après le charme du jeune Claude de France, voici la rigueur viennoise du dodécaphonisme strict. Les deux pièces présentées sur cette nouveauté TELEFUNKEN par le **Schönberg-Ensemble** que dirige Reinbert De Leeuw sont caractéristiques du purisme du compositeur **Arnold SCHOENBERG** (1874-1951) qui suivit la Première Guerre mondiale, alors que la technique stricte de Joseph-Matthias Hauser exerçait sur lui son indéniable influence. Si la **Sérénade op. 24** est davantage un tremplin, elle n'en comporte pas moins des témoignages précis, notamment dans ses trois pièces centrales : même au cours des 14 vers du **Sonnet** de Pétrarque, la série n'apparait-elle point treize fois ? Très petit ensemble instrumental également pour la **Suite op.29** (1924/26) en quatre parties : **Ouverture, Tanzschritte, Thema und Variationen, Gigue.** On y relève une clarinette sopranino, une soprano une basse, un violon, un alto, un cello et le piano. C'est une heureuse initiative que d'avoir rassemblé deux compositions aussi caractéristiques en un même disque. L'exécution de l'Ensemble néerlandais Schönberg (direction De Leeuw) est très remarquable dans la rigueur.

o **CHOSTAKOVITCH, Sonnets de Michel-Ange - 33/30 CHANT DU MONDE LDX 78613 K g.u.**

Une des plus belles voix du Théâtre Bolchoi sert à la perfection la **Suite pour basse et orchestre** sur des sonnets de Michel-Ange **op. 145a**, composée à la fin de l'année 1974 par **Dimitri CHOSTAKOVITCH** (1906-1975). Selon la remarque du présentateur de cette nouveauté **CHANT DU MONDE**, Vladimir Hofmann, «au fur et à mesure que l'on découvre les dernières partitions de Chostakovitch, on est surpris par leur étrange beauté et leur importance dans le contexte de son oeuvre global». J'ai déjà eu l'occasion de faire une remarque similaire dans cette revue même à propos des derniers **Quatuors**. Les amateurs de fausses notes pourront évidemment sourire et crier au pompiérisme, mais

l'auditeur de bonne foi écoutera, sans préjugé, et sentira ce «je ne sais quoi» qui confère à ces oeuvres une dimension particulière. En outre, les textes de Michel-Ange sont tellement porteurs d'un potentiel humain considérable : credo dans la Vie, dans la Beauté, dans l'Art, étincelle divine qui anime l'Artiste. Eugène Nestierenko, basse solo, est accompagné par l'Orchestre symphonique de la Radio et de la Télévision de l'URSS. sous la direction de Maxime Chostakovitch, fils du musicien récemment disparu.

o Grimethorpe Special - 33/30 DECCA HEAD 14 K ffss. Importation.

Un titre qui «n'accrochera pas» l'amateur français, et qui mérite néanmoins toute son attention. Il s'agit ici de musique pour fanfares, ou de manière plus nuancée, pour Ensemble de cuivres et percussion. Ce genre de formation connait une permanence remarquable en Grande-Bretagne, et nous avons affaire en l'occurence à l'excellente **Grimethorpe Colliery Band** que dirige de main de maitre Elgar Howarth. De cet excellent musicien, un **Fireworks** devient prétexte à présentation des instruments (espérons une prochaine version **in french** !) par la charmante voix de Valérie **Solti**. Pour cette démonstration spectaculaire (auriculairement), la **Grimethorpe Colliery Band** s'adjoint la **Besses o'th'Barn Band**, de même que pour le **Grimethorpe Aria** de Harrisson BIRTWISTLE (né en 1934). La **Garden rain** (Pluie sur le jardin) de Toru TAKEMITSU (né en 1930) est toute en sonorités estompées. Quant aux **Ragtimes & Habeneras** de Hans Werner HENZE, ils feront la joie de tous nos élèves par leurs rythmes irrésistibles. Un disque délicieusement britannique, plein d'humour et d'imprévu.

o INDE DU NORD - 33/30 ARION ARN 33401 B st.

Douze plages d'instants musicaux populaires représentatifs du Cachemire et de la Vallée du Gange, recueillis par Gérard Krémer. On entend là une belle cornemuse dite mochuk (j'opinerais plutôt pour mashak ?...), des instruments à cordes frottées (variété de violon, esraj), murali, fullagi ou flutes de bambous, flûtes avec calebasse, diverses percussions (tabla, mathala, cymbalettes). On entend même un harmonium, vestige de la présence britannique, et qui prend sa place dans le concert typique qu'infléchissent parfois curieusement des harmonies incompatibles avec la tradition indienne, et qui sont des séquelles de l'influence des media. Le tout ne cesse jamais d'être passionnant, et l'on observe même que certaines plages ethniquement faibles, apportent un élément de variété et d'authenticité qui met d'ailleurs en valeur les autres pages.

J. MAILLARD

o SCHUBERT - SCHUMANN - CHOIX DE LIEDER - EMI - LA VOIX DE SON MAITRE... Importé d'Allemagne 1 CO63-02 784 Q

Gravé en quadriphonie, système SQ, ce disque offre un récital **Grace Bumbry**, accompagnée au piano par **Geoffroy PARSONS.** Treize lieder au programme dont en particulier **Gretchen am Spinnrade** (D 118) - Marguerite au rouet -, **Der tod und das Madchen** (D 531) - la jeune fille et la mort, **Die Forelle** (D 550) - la truite - de **SCHUBERT**, puis de **SCHUMANN** les n° 1 et 3 du cycle des **Myrtes (windmung der Nubbam)** et les 3e, 5e et 12e %

Grace Bumbry, dans un phrasé précis donne une interprétation vivante, quoique un peu en deça à mon goût de la réelle poésie de ces chants très variés, qui caractérisent si bien les deux styles de Schubert et de Schumann. Sa voix dramatique me parait beaucoup mieux convenir aux grandes oeuvres lyriques qu'à ces miniatures intimistes, où tout doit être suggéré plutôt que dit, et malgré la réelle musicalité de son interprétation, celle-ci tranche un peu trop fortement sur la musique.

o FLORILEGES DE LA GUITARE n°23 - DANSES ESPAGNOLES - Vol 2 - ERATO STU 71076 KL

Le jeune guitariste brésilien Turibio SANTOS s'est déjà fait remarquer dans le domaine du disque par une série d'enregistrements brillants, notamment celui des études de Villa-Lobos. Il propose aujourd'hui, sous le titre Danses Espagnoles, 11 pièces originales ou transcrites pour l'instrument, du XVIIIe siècle à nos jours, qu'il joue avec une prodigieuse technique et une musicalité assez exceptionnelle.

MANUEL DE FALLA, avec la pièce écrite pour le Tombeau de DEBUSSY en 1920 et dans laquelle il cite Claude de France lui-même, Albeniz, Rodrigo, Granados, Augustin Grau et Francisco Guereau (compositeur espagnol du XVIIe siècle), figurent à ce récital magnifiquement conduit. Avec de telles qualités, tant pour la variété des oeuvres que pour la finesse de l'interprétation, personnelle, incisive même de Turibio Santos, ce no 23 de la collection FLORILEGE de la Guitare suscite un vif intérêt. La guitare ainsi jouée est un instrument merveilleux ; Et l'on se prend à espérer pour elle de nombreuses oeuvres modernes, en regard de ses riches et vastes possibilités sonores.

o GUILLAUME DUFAY (1400-1474) - MISSA CAPUT HARMONIA MUNDI HM 996 K

La messe a été vraisemblablement écrite en 1440 sur un Cantus Firmus, correspondant à une ancienne Antienne anglaise. Le concile de Bâle posait alors la question de savoir qui occupait la tête de l'église, du pape ou du Christ, et le titre de Missa Caput témoigne de l'actualité comme de l'importance d'une telle question. L'oeuvre est vaste, et de structure élaborée où les séquences de rythme binaire et ternaire se succèdent à l'intérieur de chaque pièce, avec une

grande richesse d'invention. Le Cantus Firmus énoncé au Ténor souligne encore l'esprit de concision, de clarté, qui a présidé à l'élaboration de cette grande oeuvre, que les artistes du **Clemencic Consort** jouent et chantent avec beaucoup de finesse et d'intelligence. De la bouffonnerie des **Carmina Burana** aux grandes interprétations liturgiques dont celle-ci, cette pléiade d'artistes élargit avec la même ferveur vis-à-vis de l'art et de la pensée médiévale, un répertoire discographique déjà vaste et toujours admirable de justesse, de vitalité, et de générosité.

o SCHUMANN - L'AMOUR ET LA VIE D'UNE FEMME LIEDERKREIS op. 39 - PHILIPS - TRESORS CLASSIQUES 9500 110 X

Déjà enregistrés maintes fois, les deux cycles de lieder sont ici chantés par **Jessye Norman**, qui accompagne au piano **Irwin Cage**. Sa voix souple convient à merveille à l'expression de ces pages souvent méditatives, «l'amour et la vie d'une femme» surtout, qu'elle chante avec beaucoup de sensibilité. Moins intériorisée, moins passionnée aussi que la version de **Schwarzkoff**, cette interprétation est peut-être plus colorée, plus théâtrale, de conception plus moderne aussi, dans la primauté donnée au phénomène sonore sur la poétique sous-jacente de la musique ; mais malgré la chaude lumière dans laquelle baigne cette belle exécution, ma préférence va à la version beaucoup plus vécue et dense d'Elisabeth **Schwarzkopf**.

o GEORG PHILIPP TELEMANN - 4 CONCERTI EN RE MAJEUR - pour 3 trompettes, 2 hautbois, timbales et cordes, - pour trompette, 2 hautbois et orchestre, - pour trompette et cordes - pour trompette, 2 hautbois, basson et basse continue - ARION ARN 38391 K

Quatre concertos baroques, pleins de verve, que l'**Orchestre de Chambre Bernard Thomas** et les trompettiste **Guy Touvron** restituent avec un jeu particulièrement expressif. De par leurs différences, ils montrent un aperçu du génie à facettes de ce musicien prolixe, qui s'inspire tour à tour des styles français et italien pour divertir ou émouvoir sans cesse. Parmi l'ensemble de son énorme production, ces quatre oeuvres, les 3e et 4e plus connues que les 2 premières, sont toutes de gaieté et de plaisir musical. De fait, Arion présente là un bel enregistrement et ces pièces élégantes, enthousiastes, d'une poésie touchante parfois, pourraient servir de définition à l'éloquence tout comme à la sensibilité baroque.

o BEETHOVEN - CELLO-SONATE n° 2 - BRAHMS CELLO-SONATE N° 1 - EMI Import Germany 1 CO 53 03 078 B

Précédant de deux années le Requiem Allemand, auquel **Brahms** a dû une grande partie de sa renommée, cette première des deux sonates pour violoncelle, de caractère intimiste exploite toute la chaleureuse poésie de l'instrument. C'est une grande page de musique romantique, aux traits vigoureux, sans effets extérieurs ni virtuosité brillante, mais où la musique atteint à une grande densité expressive. **Brahms** laisse libre cours à une inspiration d'origine nordique, généreuse et ample. La version proposée ici avec **Gregor Piati Gorsky** au violoncelle et **Artur Rubinstein** au piano, date de 1936 et porte allègrement son âge, tout comme d'ailleurs l'interprétation de la 2e sonate de **Beethoven** enregistrée en 1934 par **Gregor Piati Gorsky**, accompagnée cette fois par **Artur Schnabel**.

o FRANCOIS ROBERDAY - FUGUES et CAPRICES - ASTREE AS 14 W

La grande école d'orgue française classique, concrétisée par **Grigny**, **Couperin**, **Marchand** et d'autres, n'a pas fleuri d'un coup ; et de nombreux artistes au XVIIe siècle, sous Louis XIII et Mazarin, ont posé les bases de cette lignée glorieuse. Ainsi **François Roberday** (1624-1680), peu connu, et dont seuls les **Fugues et Caprices** publiés en 1660, nous sont parvenus. Encore faut-il aborder l'oeuvre avec perplexité, compte tenu des énigmes qui l'entourent encore aujourd'hui. On sait par exemple qu'aucun sujet de fugue n'a été écrit par **Roberday** lui-même, préférant confier ce travail à d'autres musiciens de son temps, **Louis Couperin**, par exemple. En outre, **Frobergue**, **Frescobaldi et Ebnert** (organiste de la Cathédrale de Vienne) auraient écrit intégralement trois des 12 fugues réunies par **Roberday**. La dernière, quant à elle, utilise le motif d'une canzone célèbre, reprise en particulier par **Bach**, dans son clavecin bien tempéré. D'autre part, ces pièces, destinées initialement à l'orgue, peuvent être jouées également, d'après le compositeur, sur d'autres instruments, les violes par exemple. Quoi qu'il en soit de toutes ces données théoriques, comme du curieux agencement des fugues et caprices, basé peut-être sur un équilibre numérique, ces pièces à 4 parties apparaissent d'une grande originalité mélodique et rythmique ; et la musique, pleine d'inventions, de dynamique et d'équilibre, compose une grande fresque sonore, riche d'expression et d'éloquence, que **Michel Chapuis** interprète avec beaucoup de finesse et d'exactitude, à l'orgue Julien de la collégiale St Jean Baptiste de **Roquemaure** - orgue contemporain de l'oeuvre de **Roberday**. L'instrument par ailleurs présente l'avantage de nous être parvenu dans son état d'origine, sans avoir subi aucune altération depuis sa construction par les frères Jullien de Marseille. C'est là aussi un témoignage authentique de l'activité organistique en France, peu avant la grande période classique.

Cet ensemble de qualités, allié à la gravure irréprochable de ce disque qui restitue la musique avec une présence peu commune, font de cet enregistrement remarquable, et que je recommande chaleureusement, un produit exceptionnel sur le marché du disque.

o MOUSSORGSKY - TABLEAUX D'UNE EXPOSITION - UNE NUIT SUR LE MONT CHAUVE - SUPRAPHON EURODISC Discothèque des maitres 913113 A (88644)

L'apparente imagerie pittoresque des **Tableaux d'une**

exposition écrit en 1865, orchestré en 1922 par RAVEL cache un univers fantastique, bouillonnant ; et la musique sert autant l'anedocte que l'imaginaire. Une telle ambiguité pose des problèmes d'interprétation quant à l'équilibre à respecter entre ces deux pôles. **L'Orchestre Philharmonique Tchèque** placé sous la direction de **Karel Ancerl** en propose une version magistrale, sans doute l'une des premières du catalogue. Tout y est avec une précision remarquable, la vigueur du phrasé, le relief de l'orchestre qui sonne avec une grande clarté, la direction nerveuse de **Karl Ancerl** constituent les bases de cette réussite. L'oeuvre apparait comme un tout homogène et bien plus qu'une série de saynètes reliées artificiellement par le grand thème de la promenade, c'est un cheminement continu d'un fantasme à un autre pour aboutir sans autre alternative à l'apothéose de la grande porte de KIEV ; chaque séquence étant musicalement conditionnée par les autres. Quant à la **Nuit sur le Mont Chauve**, reconstituée et orchestrée par **Rimsky Korsakof**, elle brille de tous **ses éclats**.

o W. A. MOZART - DIVERTIMENTO N° 17 - ERATO STU 710 69 X

Bien qu'il ne s'agisse que d'un divertimento , fait d'abord pour «divertir» et pour charmer, ce n° 17 en ré Majeur, KV 334, créé à **Salzbourg** en 1779, semble bien imposant. Ses dimensions expressives dépassent un peu son cadre, et Mozart souvent s'y épanche avec une chaleureuse générosité. Musique du coeur, aux accents parfois intimes en particulier dans le 4e mouvement, autant que charmeuse, cette oeuvre est ici exécutée par l'orchestre de chambre J-F. **Paillard** dans une interprétation brillante, mais peut-être un peu trop consciente, un peu forcée ; et si l'orchestre restitue la musique avec toute la finesse de coloris requise, l'expression parait provoquée, soulignée du moins. C'est un peu dommage. Quoiqu'il en soit, **J-F. Paillard** la dirige avec beaucoup de relief.

o CONCERTO POUR DEUX PIANOS ET ORCHESTRE en mi Majeur n° 10 KV 365 - CONCERTO POUR PIANO ET ORCHESTRE en ré mineur. n° 20 KV 466 EMI - LA VOIX DE SON MAITRE - Import Germany 1 C 063 - 02843 X

Musique alimentaire, comme disait Mozart lui-même d'une partie de son oeuvre, ces deux concerts, écrits rapidement en 1781 et 1785 s'opposent. Entre le jeu léger et gracieux de l'un et le pathétique de l'autre qui faisait les délices de **Beethoven, Mozart** a en effet franchi la dernière étape de sa formation musicale avec la découverte à Vienne de quelques oeuvres de **Bach**. Sa musique prend d'un coup une autre dimension ; mais sans chercher systématiquement les influences ou les catalyseurs de son génie, les quatre années séparant ces 2 pièces semblent bien courtes en regard du chemin parcouru. En réunissant ces 2 aspects de l'oeuvre concertante de **Mozart** joués avec beaucoup de musicalité par le **London Symphony Orchestra** placé sous la direction de **André Prévin** avec au piano **Radu Lupu** et **André Prévin** pour le double concerto, cet enregistrement mérite l'attention.

Musique alimentaire peut-être mais avec une telle grâce, et si peu gratuite pour le n° 20. Dès les premiers accords, que de grandeur !.

H. MUSSON

INFORMATIONS DIVERSES

o Le Lycée J.B. Corot de Savigny s/ Orge

Nous sommes particulièrement heureux de faire savoir à nos amis lecteurs que les choeurs de ce lycée (Professeur Gérard Boulanger) viennent de remporter le 1er Prix du concours de chorales de jeunes organisé par Radio-France.

o Le Festival International du Son fêtera son 20ème anniversaire du 6 au 12 mars 1978 au Palais des Congrès - Centre International de Paris Porte Maillot

En 1978, plus de 250 exposants français et étrangers présenteront un panorama mondial des matériels haute-fidélité et les dernières nouveautés en ce domaine.

Les Journées d'Etudes auront lieu chaque jour (sauf dimanche) de 10 h. 15 à 12 h. 30.

Enfin, sur le plan artistique Radio France et 14 sociétés étrangères de radiodiffusion offriront aux visiteurs une animation permanente avec concerts, récitals et démonstrations-spectacles.

bibliographie

Une ENCYCLOPEDIE SCHUBERTIENNE.
Brigitte MASSIN : FRANZ SCHUBERT, Ed. Fayard 1392 p. 198 F.

Au nombre des évènements d'une rentrée qui fut faste pour la musicographie française, s'inscrit au tout premier plan la parution, annoncée de longue date et plusieurs fois différée, du monumental «Schubert» de Brigitte Massin. Par une heureuse coincidence, ce livre arrive à point nommé pour constituer la pierre angulaire de l'année Schubert 1978 où l'on commémorera le cent-cinquantenaire de la mort du grand musicien. Il faut donc féliciter chaleureusement Brigitte Massin d'être venue à bout d'une aussi vaste entreprise, même si le chemin lui en était facilité d'une part par le récent et considérable développement de la discographie schubertienne, mais aussi - et plus encore peut-être - par les succès que son époux Jean Massin et elle-même s'étaient précédemment assurés grâce à deux titres plus «publics» (Beethoven et Mozart). Mais le génie de Schubert n'a, faut-il le rappeler, jamais été estimé à sa mesure dans notre pays, où l'on continue, envers et contre tout, à n'en retenir que les côtés les plus «faciles». Et cela seul donne la mesure du risque couru par l'auteur et, d'une certaine manière, par l'éditeur. C'est pourquoi, tout autre jugement réservé, on doit souhaiter à l'ouvrage le plus large succès.

Cela dit, qu'y trouvera le musicien, et - puisqu'aucune entreprise de ce genre ne peut se prétendre exhaustive - que n'y trouvera-t-il pas ? Le texte principal se présente sous forme d'un diptyque consacré à la biographie d'un côté, et de l'autre au commentaire des oeuvres. Pour raconter la vie du musicien, l'auteur a fait appel aux abondants témoignages de son héros lui-même, et de tous ses contemporains, en mettant à profit le travail de collecteur infatigable de l'éminent schubertologue que fut Otto-Erich Deutsch, auquel elle rend hommage, en bibliographie, d'une manière un peu injuste pour certains de ses prédécesseurs, estimés par trop hâtivement «caducs». Cependant, il est vrai que les très nombreuses lettres réunies par Deutsch et que Brigitte Massin a patiemment choisies, traduites, et insérées à chaque détour de son récit, confèrent à celui-ci un caractère d'absolue authenticité, même s'il y perd quelque peu en vivacité et en continuité. Mais ce danger est inhérent à tout ouvrage historique de référence, ce qu'est manifestement celui-ci.

Il reste que le tableau, tel qu'il se déroule sous nos yeux, d'une vie si brève et si pathétique, prend sous la plume de Brigitte Massin une dimension humaine qu'il n'avait encore jamais atteinte à ce jour. Avec une sensibilité toute féminine, l'auteur amène à notre conscience le drame d'un artiste en perpétuelle interrogation sur sa vocation, ce qui est d'ailleurs le propre des autodidactes. C'est ainsi qu'au seuil du tombeau, nous voyons Schubert se demander encore s'il existe en ce monde une place pour lui (sous-entendu : pour son oeuvre). Certains écrits du compositeur, longtemps ignorés, sont ici révélés et interprétés pour la première fois, notamment «Mein Traum», qui fournirait une clé de la **Symphonie Inachevée...**

Ceci nous amène tout naturellement à la seconde partie - de loin la plus copieuse -, celle consacrée à la musique. De par son intitulé même, cette section demeure, une fois encore, une «histoire». Ce qui veut dire qu'elle n'entrera sur le terrain de l'analyse que par le truchement de l'interprétation «verbale», empêchée qu'elle est de visualiser les thèmes ou les enchainements harmoniques par l'absence, volontaire ou imposée (?), d'exemples musicaux. Cependant, dans ce cadre même, on conviendra d'abord de l'immensité de la tâche menée à bien, sachant que le nombre des compositions de Schubert dépasse le millier, et que l'auteur a tenu à ne laisser aucun titre dans l'ombre. Le résultat est, en premier lieu, de permettre enfin une évaluation sérieuse de l'énormité du patrimoine musical schubertien ; ensuite, d'en mettre en évidence certains des aspects les moins familiers, notamment celui des quelque vingt opéras totalement ou partiellement réalisés, et qui constituent aujourd'hui encore un domaine quasi-inexploré. Brigitte Massin s'y est penchée avec une attention particulière, et elle a accompli ainsi une tâche d'une utilité exemplaire, en situant Schubert au nombre des fondateurs de l'opéra germanique en réaction contre l'italianisme, autrement dit en l'intronisant à côté de Weber parmi les précurseurs directs de Wagner.

La même réhabilitation, cependant, n'est pas menée de manière aussi convaincante en ce qui concerne le symphoniste, qui, en particulier, n'est aucunement rattaché à son successeur (et compatriote) le plus illustre, Anton Bruckner. Et l'on ne s'étonnera pas que le signataire de ces lignes puisse le déplorer tout spécialement, d'autant que la parenté de ces deux maitres dans la symphonie est très précisément la même que celle de Weber à Wagner dans le domaine

du drame lyrique. Cependant, ici encore la méthode historique semble êtreàincriminer, par le fait qu'un classement chronologique interdit, ipso facto, toute vue synthétique, sinon toute réflexion esthétique, sur un genre donné. Néanmoins, Brigitte Massin dévoile, chemin faisant, certaines prédilections par le détail de ses commentaires. Nous en citions une plus haut ; une autre est la musique de piano à quatre mains - en quoi nous applaudirons très haut, d'autant plus que la pratique de ce genre s'est trouvée quasiment réduite à néant par l'avènement de la «haute-fidélité», et que tout ce qui peut contribuer à lui redonner vie est à encourager. Or nul ne saurait lire la description de telle **Fantasia ou Sonate** schubertienne sans sentir ses doigts le démanger d'envie de la mettre sur son pupitre.

De ce travail de plus de dix années, mené dans des conditions souvent difficiles, on retire finalement l'impression d'une somme nécessaire, où tout lecteur, et pas seulement le spécialiste, trouvera un évident enrichissement. Quant au musicien professionnel, il se voit doter d'un outil de travail indispensable grâce (en outre) aux catalogues multiformes figurant en fin de volume. Même si elle n'épuise pas le sujet, même si elle demeure trop discrète sur des points essentiels qu'on aurait aimé voir développer - comme par exemple la destinée posthume des «inachevés» -, il reste que cette véritable encyclopédie schubertienne ne connaitra pas avant longtemps de concurrente au plan mondial.

Paul-Gilbert LANGEVIN.

o **CONTRIBUTIONS A L'ETUDE DES PROPORTIONS NUMERIQUES DANS L'OEUVRE DE BACH par Jean Jacques DUPARCQ - Editions : LA REVUE MUSICALE no 301-302 - 7 Place Saint Sulpice - 75006 PARIS**

Ce numéro entièrement consacré à l'étude des proportions numériques dans l'oeuvre de J.S. Bach, développe largement ce qui fut l'objet d'une conférence faite par J.J. Duparcq en février 1975 lors de la séance (la 77e) du Groupe d'Acoustique Musicale (G.A.M.) de la faculté des Sciences, grâce à l'obligeance de E. Leipp et de Melle Castellengo. Le sujet traité par J.J. Duparcq sur lequel ce remarquable ouvrage de la Revue Musicale est le **Canon B.W.V. 1077 «Christus Coronabit Crucigeros»**. Professeurs, mélomanes, acousticiens, trouveront là un document infiniment précieux mettant en évidence la prodigieuse activité de Bach. Ce premier fascicule est un extrait d'une série sur les Canons à énigmes : Inventions, Variations Goldberg, divers Préludes, Chorals, Cantates, Art de la fugue, etc... Ainsi, s'ouvre une perspective sur le 18e siècle musical, singulièrement sur Bach, pénétrant à fond dans les diverses conceptions que l'on pouvait avoir sur la musique aux différents points de vue, des mathématiques, par exemple. Un supplément, en fascicule séparé, contient la partition mettant ainsi à la disposition du lecteur le moyen d'établir une à une la totalité des solutions canoniques à partir des voix d'origine et de contrôler le détail de toutes les propositions exposées dans le volume lui-même. Une note est jointe pour l'emploi de la partition générale de ce Canon B.W.V. 1077.

o **GUIDE PRATIQUE DE LA MUSIQUE, par Jean Noël DARDE - Editions SEGHERS - PARIS XVe**

Cet ouvrage est le fruit de l'imagination de son auteur, lequel devant l'ampleur, la diversité des sujets à traiter et à présenter, s'est entouré de l'aide et de la compétence de diverses personnalités. Il s'agit d'un guide pratique offrant les éléments permettant «d'appréhender globablement les divers aspects de la vie musicale de tel pays ou de telle région, les festivals connus ou inconnus, les scènes lyriques, les formations ou les salles de concert, les grandes étapes de la musique contemporaine , l'enseignement musical et ses débouchés, le disque et le matériel Hi-Fi, l'évolution de la facture d'orgue en Europe, le chant grégorien, etc...

«L'enfant et la musique» dispose de quelques pages relativement aux méthodes actives (Orff, Martenot, Kodaly, Willems), J.M.F., Musicoliers, Musigrains, l'enseignement officiel et privé. Relativement à l'enseignement officiel, je relève une insuffisance, ou un oubli, me paraissant grave, car la préparation au Bac F11 n'est nullement du seul ressort des Affaires culturelles (Conservatoires de région), elle appartient autant aux établissements dépendant de l'Education Nationale. Les responsabilités sont donc également partagées entre les deux ministères. Il serait souhaitable que l'auteur de ce guide, au demeurant fort utile, dans une édition ultérieure, apporte une rectification conforme à la réalité et puisqu'il s'agit de l'enseignement, souhaitons aussi que M. Darde n'oublie pas notre Revue, sa valeur tant pédagogique que culturelle, les services qu'elle rend, doit avoir la place qu'elle mérite dans ce guide.

o **POUR LE GUITARISTE ET L'ACCOMPAGNATEUR, Eléments de Théorie et d'harmonisation, par Nicole CLEMENT et Raymond CHARDOME - Editeurs : les PRESSES D'ILE DE FRANCE, 12, rue de la Chaise, 75007 PARIS**

Ce recueil apporte des réponses à un certain nombre de questions de bases sur les origines du système musical que les ouvrages techniques ne traitent généralement pas.

La première partie permet à l'apprenti musicien de découvrir les connaissances essentielles concernant ce système musical, ses structures, ses mécanismes. Ceci d'une manière claire en partant d'un instrument de musique.

La seconde partie apprend au lecteur comment se servir du bagage ainsi acquis et lui donne les moyens d'harmoniser lui-même une chanson d'une façon simple ou d'adapter à son instrument des parties d'accompagnement déjà écrites.

Cet ouvrage est un complément précieux aux méthodes de guitare (ou même d'autres instruments) tant pour l'élève que pour le pédagogue ou pour l'amateur d'esprit curieux.

A. MUSSON

o **Jean MATTER. «MALHER» aux éditions de «l'âge d'homme»**

La très exhaustive étude de Jean Matter, publiée récemment aux éditions de «l'Age d'homme», s'inscrit dans le prolongement d'un premier ouvrage consacré à ce musicien «Malher le démoniaque» qui reposait davantage sur l'intuition, sur une ardente sympathie que sur l'analyse méthodique de l'oeuvre, et paraissait à une époque où Malher était encore controversé et relativement peu enregistré. (1959)

Quinze ans se sont donc écoulés entre le premier ouvrage de Matter consacré à Malher et le nouveau, au cours desquels son propos s'est entièrement renouvelé. Comme il nous en avertit dans l'avant-propos, son but n'est pas de nous présenter une biographie, mais, «en un temps où le mélomane est plus à même que par le passé de découvrir un musicien grâce au disque et à l'enregistreur, il importe d'abord de le guider, en quelque sorte pas à pas, d'une oeuvre à l'autre, dans la connaissance de ce musicien. Il y faut, croyons-nous, la discipline d'une analyse méthodique».

Les innombrables sources auxquelles se réfère le commentateur, auxquelles aussi il confronte ses propres points de vue, sont soigneusement répertoriées à la fin de l'ouvrage. Enfin un substantiel «supplément thématique» accompagne les analyses des symphonies et des lieder, qui devrait même permettre, «à la rigueur, de se passer des partitions». Appréciable avantage pour le mélomane qui désire avoir une connaissance suffisante du matériel thématique de ces imposants ouvrages pour ne pas se perdre dans le labyrinthe, sans pour autant être obligé de s'attarder sur les infinies minuties de l'analyse.

Entre les analyses des symphonies, l'auteur a inséré divers chapitres, dont chacun tente l'approche d'un aspect crucial de l'oeuvre. A chacune de ces nouvelles investigations se précise ainsi, un peu plus, le portrait de ce fascinant musicien. Citons, à titre d'exemple, un remarquable chapitre consacré à des propositions sur le «Naturlaut», et le sens qu'il faut donner à cette indication dans les partitions du musicien. Un autre, consacré à cette question si délicate, et si déroutante peut-être pour le non-initié, de l'intégration de l'élément-lied dans la symphonie, dont l'auteur nous montre à quel point elle parait si essentielle que, lorsqu'elle n'intervient pas, le musicien nous donne l'impression d'y suppléer, tellement chez lui le lied et la symphonie ne cessent d'entretenir ce curieux phénomène d'osmose, montrant à quel point les rapports qui les unissent ont un caractère organique. Au-delà du «Wunderhorn», on en a la preuve dans les lieder de Ruckert dont plusieurs éléments, détachés du contexte, mais non du climat où ils baignaient, viennent en plus d'un endroit nourrir la substance des symphonies. Ainsi en est-il de cette phrase des «Kindertotenlieder» si purement élégiaque, qui s'épanouit, telle une sombre fleur, au milieu de la «Marche Funèbre»de la Cinquième exprimant la salutation à «la joyeuse lumière du monde».

Enfin plusieurs chapitres analysent les rapports de Malher avec ses immédiats prédécesseurs, comme Bruckner, ou contemporains, comme Richard Strauss, et aussi tout ce qui, dans son oeuvre, annonce l'expressionisme de l'Ecole de Vienne.

Un lumineux ouvrage qui ne peut que combler l'attente de tous ceux, professionnels ou amateurs, qui veulent se faire une opinion fondée, non sur l'avis hâtif de tel ou tel critique, mais sur une analyse aussi pénétrante que minutieuse, de l'oeuvre elle-même du musicien.

P.H. ALLENBACH

o La méthode Kodaly connait depuis une douzaine d'années un intérêt sans cesse croissant dans le monde entier. Paradoxalement, les pédagogues français y sont restés à peu près totalement étrangers, d'abord parce qu'aucun ouvrage ne leur permettait de l'aborder avec la précision qui est nécessaire, ensuite parce que le matériel francophone n'existait pas pour la pratique de cette méthode. C'est en anglais que les ouvrages les plus précis furent d'abord publiés, et ils n'ont jamais été édités en français :

1. **MUSICAL EDUCATION IN HUNGARY, édité par Frigyes Sandor, coproduction Boosey & Hawkes/Corvina Budapest, 1966. La troisième édition, largement revue et augmentée, a été éditée en 1975 sous le titre MUSIC EDUCATION IN HUNGARY en anglais et en 1976 sous le titre MUSIKERZIEHUNG IN UNGARN en allemand (Coproduction Klett Verlag/Corvina Budapest).**

Ce livre est un recueil de douze articles sur les divers aspects de l'enseignement musical hongrois : méthodologie et organisation des études. Il est rédigé par les douze spécialistes hongrois les plus connus et préfacé par Frigyes Sandor. La précision de chacun des articles, l'actualité rendue possible par la remise à jour de la troisième édition et l'excellence des traductions, tant anglaises qu'allemandes, font de ce livre la meilleure introduction à l'univers global de l'enseignement de la musique en Hongrie.

2. **MUSICAL READING AND WRITING I, d'Erzsébet Szonyi, coproduction Boosey & Hawkes/Corvina Budapest, 1974. Le second volume n'a pas encore été édité.**

On peut dire qu'Erzsébet Szonyi est à la tête de tout l'appareil de la pédagogie musicale hongroise. C'est elle qui forme les enseignants au plus haut niveau et qui organise les cours d'été auxquels participent beaucoup d'étrangers, dont des Français. Son ouvrage, paru en 1954 en hongrois, a pour but de présenter tout le cursus en cent leçons dont les cinquante premières constituent le premier volume. Il s'agit là du cursus hongrois, basé sur l'ordre dicté par la structure du chant populaire de ce pays. Il est évident que le lecteur anglais ou français ne peut pas l'utiliser dans son pays et qu'il lui faudra l'adapter selon les structures propres du chant de sa nation. Malheureusement, en ce qui concerne la France, une telle classification n'avait jamais été entreprise.

En dehors de cette question, la longue expérience qu'Erzsébet Szonyi transmet dans son livre est un apport essentiel à tout pédagogue désireux d'approfondir la sienne propre par un enrichissement extérieur.

3. QUELQUES ASPECTS DE LA METHODE KODALY, d'Erzsébet Szonyi, Corvina Budapest, 1975.

Paru d'abord (1973) en anglais et en allemand, ce petit livre d'une centaine de pages sera une très grande déception pour les lecteurs des deux ouvrages précédents, du même auteur en tout ou partie : le manque de clarté de l'exposé, les erreurs et les imprécisions, les insuffisantes explications dans certains domaines et la redoutable impertinence de la traduction donnent, tous ensembles, des résultats vraiment inattendus. Ainsi, à la page 16, le lecteur apprend que «le 7e degré a été introduit, sous le nom de SI, à la fin du XVIIIe siècle», alors que l'édition anglaise indique «at the end of the seventeenth century». Heureusement pour les musiciens, le SI avait déjà ce nom au XVIe siècle ! A la page 86, dans la «Liste des visiteurs étrangers qui ont assisté aux cours de solfège de l'auteur», on trouvera le nom de Zoltan Kodaly... qui a dû faire beaucoup de chemin pour honorer l'auteur de sa présence. Ce petit livre a pourtant quelques avantages : on y trouve la seule bibliographie de la méthode Kodaly que nous connaissions en France et la première tentative d'une histoire de cette méthode.

4. L'EDUCATION MUSICALE EN HONGRIE, de Jacquotte Ribière-Raverlat, A. Leduc Paris, 1967.

L'auteur a longuement séjourné en Hongrie pour y étudier l'enseignement musical dans ses structures et dans sa pratique, et c'est à son retour en France qu'est paru son premier ouvrage. Expliquer les principes fondamentaux et les procédés de la méthode hongroise aux musiciens français n'est pas chose facile - et d'abord en ce qui concerne la solmisation relative. Aussi, l'ambition de ce premier livre donna-t-elle un résultat quelque peu décevant : le manque de clarté est aussi vrai ici que dans le petit livre d'E. Szonyi. Quant à l'organisation des études musicales en Hongrie, elle s'est sensiblement modifiée depuis dix ans et, contrairement au livre de F. Sandor, celui de J. Ribière-Raverlat n'a pas eu l'avantage d'une révision. Il faut dire qu'on ne réédite pas facilement un livre dont on a du mal à écouler le premier stock. C'est pourtant tout à l'honneur de l'éditeur que d'avoir, dans un premier temps, permis la parution de ce livre et, dans un deuxième temps, commencé l'édition du matériel de base pour l'enseignement kodalyien de la musique dans les pays francophones :

5. UN CHEMIN PEDAGOGIQUE EN PASSANT PAR LES CHANSONS, de J. Ribière-Raverlat, A. Leduc Paris, 1974 pour le premier volume, 1976 pour le second. Deux autres volumes sont à paraitre.

Il s'agit là d'un ouvrage essentiel, le plus essentiel pour les pédagogues français : une collection de chansons folkloriques françaises classées selon les structures de la mélodie française et directement utilisable dans l'enseignement kodalyien. Un livre aussi nécessaire et d'une telle qualité de réalisation se passe de commentaires.

6. CHANT-MUSIQUE (CLASSES ELEMENTAIRES - 1er ANNEE), de J. Ribière-Raverlat, A. Leduc Paris, 1975 pour le livre du maitre, 1976 pour celui de l'élève.

C'est bien là tout ce qu'il restait à faire : le livre utilisable comme support d'enseignement. La seule chose qu'on peut regretter pour le livre de l'élève, c'est que le texte en soit resté manuscrit. Quant au livre du maitre, il présente à nouveau les procédés de la méthode kodaly, et de façon beaucoup plus claire dès le début. Toutes les difficultés ne se rencontrent certes pas dans la première année, mais on voit déjà combien l'exposé en a évolué depuis le livre du même auteur datant de 1967. Avec le **chemin pédagogique et chant-musique**, J. Ribière-Raverlat nous donne assurément les meilleurs moyens d'assimiler et de pratiquer la pédagogique kodalyienne dans les pays francophones.

P. A. Autexier

COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE . No 58.972

E G P. 9 rue Coëtlogon, Paris VI Directeur de la Publication : J DEIT Imprimerie J DEIT 14 rue de Somme 94 Cachan